



MUSICA 1957/ HEFT 3

# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS  
VEREINIGT MIT DER NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT  
HERAUSGEGEBEN VON DR. FRED HAMEL  
IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ELFTER JAHRGANG / HEFT 3 / MÄRZ 1957

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 12 Hefte. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 14.40, zuzüglich Zustellgebühr; Einzelheft DM 1.20.

Postscheck-Konto Frankfurt a. M. 531 12

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung „Musica“, (24 a) Hamburg 13, Postfach 2601, zu richten (Tel. 44 14 21).

## 10 JAHRE »MUSICA«

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

*Neue Abonnenten haben Gelegenheit, die  
Jahrgänge 1-10 (1947-56) nachzubeziehen.*

*Preis in Einzelheften je DM 14.40*

*Preis in Halbleinen gebunden je DM 16.40*

**MUSICA**

*kann bei jeder Buch- oder Musikhand-  
lung bestellt werden.*

*Jahresbezugspreis DM 14.40*

*zuzüglich Zustellgebühr*

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

Teilauflagen dieses Hefes liegen folgende Prospekte bei: Internationale Maifestspiele Wiesbaden / Folkwangschule der Stadt Essen  
„Schallplattenfreund 1957“ der Firma Lindberg, München.



# MUSIK-KALENDER 1957

Januar–September: Gesamtübersicht der Veranstaltungen der  
Musikalischen Jugend Deutschlands im  
Jahre 1957

5. – 31. Mai: Internationale Maifestspiele Wiesbaden

11. – 12. Mai: Kleines Musikfest Lüdenscheid

31. Mai – 6. Juni: Junifestwochen Zürich

15. – 30. Juni: Mozart-Fest Würzburg

5. – 27. Juli: 12. Nymphenburger Sommerspiele 1957

16. – 28. Juli: XII. Internationale Ferienkurse

für Neue Musik, Darmstadt

verbunden mit dem

V. Internationalen Wettbewerb um den

Kranichsteiner Musikpreis

29. Juli – 5. August: Heidenheimer Arbeitstage

für Neue Kirchenmusik

11. Aug. – 10. Sept.: Münchner Festspiele

17. Aug. – 7. Sept.: Internationale Musik-Festwochen

Luzern 1957

25. – 29. September: 11. Heinrich-Schütz-Fest in Bern

4. – 7. Oktober: Kasseler Musiktage 1957

Nähere Angaben zu diesen Veranstaltungen finden Sie auf den folgen-  
den Seiten oder in Prospekten, die Teilaufgaben dieses Heftes beiliegen.

## Gesamtübersicht der Veranstaltungen der MJD im Jahre 1957:

19. Januar bis 1. Februar

Konzertreise der Negersängerin **Vera Little**, Mezzo-  
sopran, USA, durch die MJD.  
Am Flügel: Karl Bergemann, Hannover.

10. März bis 15. März

Internationale Tournée der Fédération Internationale  
des Jeunes Musicales:  
**Ray Dudley**, Pianist, Canada, durch die MJD.

15. März bis 18. März

Grenzlandtagung der MJD auf Burg Fürsteneck,  
Hessen: „**Neue Spielmusiken**“.

26. März bis 5. April

Konzertreise des **King's College Choir** aus Cam-  
bridge, England, durch die MJD.  
Leitung: Dr. Boris Ord, Cambridge.

5. Mai bis 15. Mai

Konzertreise dreier deutscher Nachwuchskünstler der  
MJD in die Türkei.

6. Juni bis 12. Juni

**XII. Weltkongreß** der Fédération Internationale des  
Jeunes Musicales in Wien, 30 deutsche Delegierte,  
10 deutsche Nachwuchskünstler für das „Internationale  
Orchester der Jeunes Musicales“, „Kammerensem-  
ble der MJD, München“.  
Leitung: Hilmar Schatz, Stuttgart.

22. Juli bis 19. September

„**Internationale Sommerkurse für Kammer-  
musik u. Orchester der Musikalischen Jugend-  
Jeunes Musicales**“ auf Schloß Weikersheim.  
Dozenten: Professor Dr. Hermann Scherchen, Schweiz  
(Orchester), GMD Dr. Robert Wagner, Münster (Or-  
chester), Norman Del Mar, Guildhall Music School  
London (Orchester), Klaus Bernbacher, Hessisches  
Sinfonieorchester, Bad Nauheim (Orchester), GMD  
Professor G. E. Lessing, München (Orchester), GMD  
Otto Matzerath, Hessischer Rundfunk, Frankfurt (Or-  
chester), August H. Bruinier, Braunschweig (Kammer-  
musik), Cyrill Kopatschka, Osnabrück (Kammermusik),  
Hamann/Quartett, Hambg. (Kammermusik), Pasquier  
Trio, Paris (Kammermusik), Professor Jost Michaels,  
Detmold (Kammermusik), Professor Gustav Scheck,  
Freiburg (Kammermusik), Professor René Le Roy, Paris  
(Kammermusik).  
Gesamtleitung: Fritz Büdtger (München) und Klaus  
Bieringer (München).  
Teilnehmerzahl aus dem Ausland: 40, aus Deutsch-  
land: 40

31. Juli bis 4. August

„Musik, Spiel und Tanz, **Festliche Tage Deutscher  
Jugend 1957**“, Münster/Westfalen: Beitrag der MJD:  
Das „Internationale Jugendsymphonieorchester der  
Musikalischen Jugend Schloß Weikersheim“ unter Pro-  
fessor Dr. Hermann Scherchen.

Am 11. und 12. Mai 1957

## XIV. Kleines Musikfest in Lüdenscheid

Europäische Musik der  
Renaissance und des Frühbarock

## Mozart Fest WÜRZBURG

15. bis 30. Juni 1957, im Kaisersaal der Residenz

**Symphoniekonzerte  
Kammermusikabende  
Nachtmusiken im Hofgarten  
Geistliches Konzert**

Leitung: Eugen Jochum  
mit dem Kammerorchester  
des Bayerischen Rundfunks  
Koeckert/Quartett  
Bayer. Staatskonservatorium der Musik  
Städtisches Philharmonisches Orchester

**Solisten:**  
Pierrette Alarie, Leopold Simoneau,  
Hans Braun, Lore Fischer, Richard Holm,  
Karl Kolbinger, Walther Ludwig,  
Helmut Roloff, Maria Stader

**Auskünfte und Kartenbestellungen:**  
Fremdenverkehrs- und Werbeamt der Stadt  
Würzburg, Haus zum Falken. Telefon 54100



## **XII. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt**

16. bis 28. Juli 1957 verbunden mit dem

## **V. Internationalen Wettbewerb um den Kranichsteiner Musikpreis**

(Klavier - Violine)

Prospekte - Auskünfte - Anmeldung

**Kranichsteiner Musikinstitut, Darmstadt**

29. Juli bis 5. August zum 11. Male

## **Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik**

Neue Chor- und Orgelmusik  
von Busoni, Hindemith, Distler, Messiaen,  
Bornefeld, Reda u. a.

**LEITUNG  
HELMUT BORNEFELD  
SIEGFRIED REDA**

Geschäftsstelle Heidenheim-Brenz, Kirchenstr. 11

## **Junifestwochen Zürich**

### **31. Weltmusikfest der IGM**

31. Mai - 6. Juni. Sechs Konzerte. Tonhalle-Orchester Zürich. Studio-Orchester Bero-münster, Zürich. Pro Musica Zürich  
Dirigenten: Niklaus Aeschbacher, Ernest Bour, Erich Schmid. Konzert elektronischer Musik

### **Festwochen-Konzerte**

Tonhalle-Orchester Zürich. Dirigenten: Otto Klemperer, Eugen Ormandy, Hans Rosbaud, Carl Schuricht. Solisten: Geza Anda, Yehudi Menuhin, Erica Morini u. a.

### **Oper**

Stadtheater Zürich: „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg. Szenische Uraufführung. Leitung: Hans Rosbaud. Inszenierung: Karl Heinz Krahl. „Der silberne Reiter“ von Ikuma Dan, Tokio. Europäische Erstaufführung

Teatro La Fenice, Venedig: „Un Ballo in Maschera“ di G. Verdi. „La fanciulla del West“ di G. Puccini

### **Ballett**

Sadler's Wells Theatre Ballet, London

Stadtheater Zürich: „Der wunderbare Mandarin“ von Bela Bartok. „Prisima“ von Nico Kaufmann

### **Theater in vier Sprachen**

Schauspielhaus Zürich: „Don Carlos“ von Schiller. „Alkestiade“ von Thornton Wilder. Erste Aufführung in deutscher Sprache.

The London Stage Company of the Royal Court Theatre: „Look back in Anger“ by John Osborne. „The Country Wife“ by Wycherley

Compagnie Jean-Louis Barrault - Madeleine Renaud: „Le personnage combattant“ de Jean Vauthier

Théâtre National Populaire, Paris: „Phèdre“ de Jean Racine. Avec Maria Casarès

Piccolo Teatro della Città di Milano

### **Ausstellungen**

Kunsthau: Le Corbusier - Architekt und Maler

Kunstgewerbemuseum: France d'aujourd'hui - Art et Technique

Museum Rietberg: Ständige Ausstellung außereuropäischer Kunst (Sammlung von der Heydt u. a.)

Änderungen vorbehalten. Information: Verkehrsverein Zürich, Postfach Zürich 23

## 12. Nymphenburger Sommerspiele 1957

Kammerkonzerte im Steinernen Saal  
des Schlosses Nymphenburg  
in München vom 5. bis 27. Juli 1957

MITWIRKENDE UNTER ANDEREN:

Stuttgarter Kammerorchester  
unter Karl Münchinger,  
Münchener Philharmoniker unter Fritz Rieger,  
die Zagreber Solisten unter Antonio Janigro,  
Hausegger-Quartett, Hannover;  
Enrico Mainardi – Carlo Zecchi; Peter Pears –  
Julian Bream; Gruppo Musiche Rare, Rom.

GESCHÄFTSSTELLE: MÜNCHEN 19, ZUCCALISTRASSE 21

## 11. Heinrich=Schück=Fest in Bern

vom 25. bis 29. September 1956

Das detaillierte Propagandaprogramm erscheint Ende März und kann  
kostenlos beim Sekretariat Bern, Theaterplatz 6, bezogen werden.



# — Internationale Musik Festwochen Luzern 1957

17. August - 7. September

Dirigenten und Solisten  
von Weltruf  
Schweizer Festspielorchester  
Wiener Philharmoniker

Symphoniekonzerte  
Kammerkonzerte  
Orgelkonzerte  
Klavierabend  
Sonatenabend  
Liederabend  
Serenaden  
Schauspiel

Programme und Auskunft:  
Sekretariat der Internationalen  
Musikfestwochen Luzern

## KASSELER MUSIKTAGE 1957

vom 4. bis 7. Oktober

**Hausmusik  
Kammermusik  
Chormusik  
Geistliche Musik  
Orchestermusik  
Arbeitsreferate  
mit Vorführungen  
Vortrag  
Offenes Chorsingen  
Offenes Tanzen  
Gesellige Musik**

Sonderprospekt mit allen  
Einzelheiten im Laufe des Sommers



**ARBEITSKREIS FÜR HAUS-  
UND JUGENDMUSIK e. V.**  
Kassel-W., Heinrich-Schütz-Allee 35

Vorankündigung

## MÜNCHNER FESTSPIELE

11. August bis 10. September 1957

*Richard Strauss*: Der Rosenkavalier, 15. 8., 25. 8., 3. 9.  
*Ariadne auf Naxos*, 17. 8., 2. 9. Die Frau ohne Schatten,  
 19. 8. Capriccio, 23. 8. Die Ägyptische Helena, 27. 8.  
*Elektra*, 5. 9. Salome, 9. 9.  
*Georg Friedrich Händel*: Julius Cäsar, 13. 8.  
*Wolfgang Amadeus Mozart*: Così fan tutte, 14. 8., 26. 8., 31. 8.  
 Die Entführung aus dem Serail, 17. 8., 22. 8.  
 Die Hochzeit des Figaro, 20. 8., 28. 8.  
*Richard Wagner*: Die Meistersinger von Nürnberg, 12. 8.,  
 30. 8., 10. 9. Lohengrin, 21. 8. Parsifal, 1. 9.  
*Giuseppe Verdi*: Othello, 4. 9.  
*Hans Pfitzner*: Palestrina, 29. 8.  
*Alban Berg*: Wozzeck, 18. 8.  
*Paul Hindemith*: Die Harmonie der Welt, Uraufführung  
 11. 8., 16. 8., 7. 9.  
 Konzerte: *Ludwig van Beethoven*: IX. Symphonie, 24. 8.  
*Claudio Monteverdi*: Vespri della Beata Vergine (Marien-  
 vesper), 6. 9.  
*Richard-Strauss-Gedenkkonzert*, 8. 9.  
 Gesamtleitung: Prof. Rudolf Hartmann  
 Festspielführer: Ferenc Fricsay, Hans Knappertsbusch, Karl  
 Böhm, Robert Heger, Paul Hindemith, Eugen Jochum, Joseph  
 Keilberth, Fritz Rieger, Meinhard von Zallinger  
 Regisseure: Heinz Arnold, Rudolf Hartmann  
 (Änderungen vorbehalten)  
 Die Mozartaufführungen finden im Residenztheater statt.  
 Die Marienvesper im Kongreß-Saal des Deutschen Museums.  
 Alle übrigen Aufführungen und Konzerte im Prinzregenten-  
 theater.

# BÄRENREITER-TASCHENPARTITUREN

## MINIATURE SCORES

- Joh. Seb. Bach:** Messe in h-moll, BWV 232 (Smend) [Tp. 1]. Kart. DM 9.—, Ln. DM 11.—
- Joh. Seb. Bach:** Magnificat, BWV 243 (Dürr) [Tp. 2]. DM 3.50
- Joh. Seb. Bach:** Brandenburgisches Konzert I, F-dur BWV 1046 (Besseler) [Tp. 3]. DM 2.20
- Joh. Seb. Bach:** Brandenburgisches Konzert II, F-dur BWV 1047 (Besseler) [Tp. 4]. DM 2.—
- Joh. Seb. Bach:** Brandenburgisches Konzert III, G-dur BWV 1048 (Besseler) [Tp. 5]. DM 1.80
- Joh. Seb. Bach:** Brandenburgisches Konzert IV, G-dur BWV 1049 (Besseler) [Tp. 6]. DM 2.50
- Joh. Seb. Bach:** Brandenburgisches Konzert V, D-dur BWV 1050 (Besseler) [Tp. 7]. DM 2.50
- Joh. Seb. Bach:** Brandenburgisches Konzert VI, B-dur BWV 1051 (Besseler) [Tp. 8]. DM 2.—
- Joh. Seb. Bach:** Sechs Brandenburgische Konzerte (Besseler) [Tp. 9]. Ln. DM 16.—
- Joh. Seb. Bach:** Schwingt freudig euch empor, Kantate zum 1. Advent, BWV 36 (Dürr) [Tp. 10] \*
- Joh. Seb. Bach:** Nun komm, der Heiden Heiland, Kantaten zum 1. Advent, BWV 61 und 62 (Neumann) [Tp. 51/52] \*
- Joh. Seb. Bach:** Bereitet die Wege, bereitet die Bahn, Kantate zum 4. Advent, BWV 132 (Dürr) [Tp. 53] \*
- Joh. Seb. Bach:** Die Kunst der Fuge (Diener) [Tp. 26]. DM 7.50
- Willy Burkhard:** Divertimento für Violine, Viola und Violoncello [Tp. 25]. DM 3.20
- Willy Burkhard:** Streichquartett [BA 2230]. DM 4.—
- Hugo Distler:** Streichquartett in a-moll [BA 2693]. DM 4.—
- Johannes Driessler:** Streichtrio op. 1, Nr. 2 [BA 2699]. DM 2.80
- Hermann Grabner:** Streichquartett über „Wach auf, du deutsches Land“ op. 58 [BA 1987]. DM 2.80
- Fr. W. Lothar:** Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 65 [BA 2092]. DM 3.50
- W. A. Mozart:** Quintett in c für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncello, KV 406 (Schmid) [Tp. 38]. DM 2.40
- W. A. Mozart:** Quintett in Es für Horn, Violine, 2 Violon und Baß (Violoncello) KV 407 (Schmid) [Tp. 13]. DM 1.80
- W. A. Mozart:** Quintett in C für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncello, KV 515 (Schmid) [Tp. 15]. DM 2.80
- W. A. Mozart:** Quintett in A für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello, KV 581 (Schmid) [Tp. 14]. DM 2.—
- W. A. Mozart:** Quintett in D für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncello, KV 593 (Schmid) [Tp. 11]. DM 2.40
- W. A. Mozart:** Quintett in Es für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell, KV 614 (Schmid) [Tp. 12]. DM 2.40
- W. A. Mozart:** Eine kleine Nachtmusik in G, KV 525 (Schmid) [Tp. 19]. DM 1.50
- W. A. Mozart:** Konzert für Violine und Orchester in A, KV 219 (Hess) [Tp. 20] \*
- W. A. Mozart:** Sinfonie in C, KV 128 (Fischer) [Tp. 31]. DM 3.—
- W. A. Mozart:** Sinfonie in G, KV 129 (Fischer) [Tp. 32]. DM 3.—
- W. A. Mozart:** Sinfonie in F, KV 130 (Fischer) [Tp. 33]. DM 3.60
- W. A. Mozart:** Sinfonie in Es, KV 132 (Fischer) [Tp. 34]. DM 3.60
- W. A. Mozart:** Sinfonie in D, KV 133 (Fischer) [Tp. 35]. DM 3.60
- W. A. Mozart:** Sinfonie in A, KV 134 (Fischer) [Tp. 36]. DM 3.—
- W. A. Mozart:** Sinfonie in D, KV 141a (Fischer) [Tp. 37]. DM 3.—
- W. A. Mozart:** Sinfonie in C, KV 425 (Linzer Sinfonie) (Schnapp) [Tp. 16]. DM 3.20
- W. A. Mozart:** Sinfonie in C, KV 551 (Jupiter-Sinfonie) (Landon) [Tp. 17]. DM 3.20
- W. A. Mozart:** Maurerische Trauermusik, KV 477 (Landon) [Tp. 18]. DM 1.60
- Ernst Pepping:** Tedeum für 2 Soli, Chor und Orchester [Tp. 28]. DM 12.—
- Ernst Pepping:** Konzert für Klavier und Orchester [BA 2278b]. DM 6.—
- Louis Spohr:** Streichquartett op. 15/1 und 2 (Leinert) [Tp. 21]. DM 4.—



## Weitere Studienpartituren

Louis Spohr: Streichquartett op. 29/1 (Leinert) [Tp. 22]. DM 4.50

Louis Spohr: Konzert A-dur für Violine und Orchester (Göthel) [Tp. 24]. DM 9.50

Anton Bruckner: 1. Sinfonie c-moll (Linzer Fassung) (Nowak) [MW 301]. DM 6.60

Anton Bruckner: 2. Sinfonie c-moll (Haas) [MW 302]. DM 6.60

Anton Bruckner: 3. Sinfonie d-moll (Oeser) [AE 401]. DM 6.60

Anton Bruckner: 4. Sinfonie Es-dur (Nowak) [MW 303]. DM 6.60

Anton Bruckner: 5. Sinfonie B-dur (Nowak) [MW 304]. DM 6.60

Anton Bruckner: 6. Sinfonie A-dur (Nowak) [MW 305]. DM 6.60

Anton Bruckner: 7. Sinfonie E-dur (Nowak) [MW 306]. DM 6.60

Anton Bruckner: 8. Sinfonie c-moll (Nowak) [MW 307]. DM 6.60

Anton Bruckner: 9. Sinfonie d-moll (Nowak) [MW 308]. DM 6.60

Anton Bruckner: Messe in f-moll (Haas) [AE 402]. DM 6.60

Anton Bruckner: Messe in e-moll (Haas) [AE 403]. DM 4.50

Antonin Dvořák: 7. Sinfonie d-moll op. 70 [AP 312]. DM 6.—

Antonin Dvořák: 9. Sinfonie e-moll op. 95 [AP 313]. DM 4.80

Antonin Dvořák: Slawische Tänze op. 46 [AP 314]. DM 8.—

Antonin Dvořák: Slawische Tänze op. 72 [AP 315]. DM 8.—

Antonin Dvořák: Violinkonzert a-moll op. 53 [AP 316]. DM 4.50

Antonin Dvořák: Violoncellokonzert h-moll op. 104 [AP 317]. DM 6.—

Antonin Dvořák: Serenade für Streichorchester E-dur op. 22 [AP 318]. DM 3.80

Antonin Dvořák: Böhmisches Suite D-dur op. 39 [AP 319]. DM 2.20

Antonin Dvořák: Karneval-Ouvertüre op. 92 [AP 320]. DM 3.80

Antonin Dvořák: Scherzo capriccioso op. 66 [AP 321]. DM 3.50

Antonin Dvořák: Streichquartett d-moll op. 34 [AP 305]. DM 2.80

Antonin Dvořák: Streichquartett Es-dur op. 51 [AP 306]. DM 3.50

Antonin Dvořák: Streichquartett F-dur op. 96 [AP 307]. DM 1.40

Antonin Dvořák: Streichquartett As-dur op. 105 [AP 308]. DM 2.20

Antonin Dvořák: Streicherzetto C-dur op. 74 [AP 303]. DM 1.40

Wilhelm Furtwängler: 2. Sinfonie in e-moll [AE 404]. DM 5.20

Everett Helm: Konzert für Streichorchester [AE 405] \*

Leoš Janáček: Das Kind des Musikanten [AP 322]. DM 5.40

Leoš Janáček: Idylle. Suite für Streichorchester [AP 323]. DM 5.40

Klement Slavický: Mährische Tanzfantasien [AP 324]. DM 8.—

Bedřich Smetana: Die verkaufte Braut. Vollständige Oper in revidierter Ausgabe nach dem Originalmanuskript [AP 325] \*

Bedřich Smetana: Mein Vaterland [AP 325 bis 330]

1. Vyšehrad, 2. Moldau, 3. Šárka, 4. Aus Böhmens Hain und Flur, 5. Tábor, 6. Blánek. Je DM 4.—

Joseph Suk: Meditativ über den altböhmischen Choral „Heiliger Wenzel“ [AP 331]. DM 1.80

I. Peter Tschaikowsky: 3. Sinfonie D-dur [AE 406]. DM 4.80

I. Peter Tschaikowsky: 5. Sinfonie e-moll [AE 407]. DM 4.80

I. Peter Tschaikowsky: 6. Sinfonie h-moll [AE 408]. DM 4.80

Vítězslav Novák: Slowakische Suite [AP 332]. DM 5.40

Vítězslav Novák: Serenade F-dur [AP 333]. DM 8.80

Vítězslav Novák: Der Korsar [AP 334]. DM 7.20

Vítězslav Novák: Marysa [AP 335]. DM 6.—

---

\* = In Vorbereitung / Zu allen diesen Werken ist das Aufführungsmaterial - soweit es bereits vorliegt - käuflich oder leihweise erhältlich.

**BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL**

# *Schirmer's Studienpartituren*

## MODERNER MUSIK

### **Samuel Barber**

Erste Symphonie, op. 9 . . . . .	12.—
Streichquartett, op. 11 . . . . .	9.—
Essay für Orchester, op. 12 . . . . .	12.—
A Stopwatch and an Ordance Map, op. 15 . . . . .	9.—
Cello-Konzert, op. 22 . . . . .	16.—
Souvenirs, Ballett Suite, op. 28 . . . . .	16.50
Ouvertüre zu „Die Schule für Skandal“ . . . . .	9.—

### **Leonard Bernstein**

Serenade (nach Platós „Symposium“) für Solo-Violine, Streich-Orchester, Harfe und Schlaginstrumente . . . . .	16.50
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

### **Ernest Bloch**

Concerto Grosso Nr. 2 . . . . .	12.—
Schelomo (hebräische Rhapsodie) . . . . .	12.—
Streichquartett . . . . .	16.—
Sinfonia Breve . . . . .	16.50

### **Charles T. Griffes**

Poem für Flöte und Orchester . . . . .	12.—
Zwei Sketche für Streichquartett . . . . .	12.—

### **William Kroll**

Vier Bagatellen für Streichquartett . . . . .	12.—
-----------------------------------------------	------

### **Silvestre Revueltas**

Sensemaya . . . . .	12.—
---------------------	------

### **Arnold Schoenberg**

Viertes Streichquartett, op. 37 . . . . .	20.—
Ode an Napoleon Buonaparte, op. 41 . . . . .	10.50
Thema und Variationen, op. 43b . . . . .	13.50

### **Virgil Thomson**

Louisiana Story . . . . .	16.50
Sea Piece with Birds . . . . .	9.—
The Seine at Night . . . . .	12.—
Wheat Field at Noon . . . . .	9.—

G. SCHIRMER, INC., NEW YORK



## INHALT DES DRITTEN HEFTES

Titelbild: Alfred Heinrich Pellegrini: Toscanini dirigiert Wagner (Luzern 1938), aus der Sammlung „Toscanini conducts“.

Franz Cuno: Oper im Zeitalter der Vermassung *	125
Heinrich Lindlar: Gian Francesco Malipiero *	128
Peter Gradenwitz: Der Feuergeist aus Böhmen *	131
Alfred Berner: Kantate, Konzert und Messe	135
Peter Gerisch: An der Wiege des Jazz *	139

### MUSICA-BERICHT

*Mannheim* (Neues Haus mit neuen Bühnen \*) S. 143; *Stuttgart* („Jephta“ szenisch \*) S. 146; *Mailand* (Poulenc, „Dialoghi delle Carmelitane“ \*) S. 147; *München* (Um die Zukunft der Operette) S. 149; *Berlin* (Ballett, Oratorium und Neue Musik \*) S. 150; *Frankfurt/M.* (Internationales Ballett) S. 152; *Wiesbaden* (Internationales Ballett) S. 153; *Kassel* (Schoeck: „Penthesilea“ \*) S. 153; *Hamburg* (Amüsante Kunsttheorie) S. 154; *Schwerin* (Riethmüller: „Die Mitschuldigen“) S. 156; *Köln* (Musik der Zeit) S. 156; *Detmold* (Lebendige Musikpflege) S. 157; *Braunschweig* (Borris' Fünfte) S. 158; *Prag, Pilsen* (Aus der Tschechoslowakei) S. 158; *München* (Junge türkische Musik) S. 159; *Frankfurt/M.* (Ein neues Haydn-Konzert) S. 159; *Hamburg* („Jahrkreis der Liebe“) S. 160; *Grenoble* (De profundis clamavi) S. 160; *NBC-Fernsehen* („Krieg und Frieden“ \*) S. 160.

### MUSICA-UMSCHAU

Zum Thema „Funkzeitschrift“ S. 162.

*In Memoriam*: Dem toten Toscanini S. 163; Hermann Wiebel S. 164; Alfredo Casella \* S. 164; Michael Glinka \* S. 166.

*Zur Zeitchronik*: Der Hörer wird erzogen S. 167; Zwanzig Jahre „Israel Philharmonic Orchestra“ \* S. 168.

*Porträts*: Anthony van Hoboken S. 169; Joseph Schmidt-Görg S. 170; Marguerite Canal S. 171.

*Erziehung und Unterricht*: Der neue Mann in Köln S. 171; Musikpädagogen auf Burg Warberg S. 172; Von den Musikschulen S. 173; Schwarzes Brett S. 173.

*Die Stimme des Lesers*: Clara Schumann — Mitkomponisten von „Frauenliebe- und -leben“? \* S. 174; Nochmals „Nachwuchs ohne Chancen?“ S. 175.

*Aus Wissenschaft und Forschung*: Probleme der Bach-Ikonographie S. 176.

*Miszellen:* Musikfeste und Tagungen 1957 (Nachtrag) S. 177; Geigenbau im Film S. 178; Partituren-  
lesen S. 178; Zur Bildtafel dieses Heftes S. 179.

*Das neue Buch:* Toscanini persönlich S. 180; Musikhören im elektrischen Zeitalter S. 180; Ehrenmal  
des blinden Musikers S. 181; Spohr als Fortschrittler S. 181.

MUSICA-NACHRICHT S. 182.

## BILDER

Wilhelm Brückner-Rüggeberg mit Lotte Lenya und Heinz Sauerbaum S. 127; Gian Francesco Malipiero  
S. 129; Johann Stamitz S. 133; Das Lokal „Famous Door“ in der Bourbon Street von New Orleans  
S. 140; Typische spanische Kolonialhäuschen in der Bourbon Street zu New Orleans S. 141; Der Neu-  
bau des Nationaltheaters Mannheim S. 144; Das kleine Haus des neuen Nationaltheaters Mannheim  
mit aufgebauter „Räuber“-Dekoration S. 145; Georg Friedrich Händel, „Jephta“ in Stuttgart S. 147;  
Francis Poulenc, „Dialoghi delle Carmelitane“ in der Mailänder Scala S. 148; Karol Szymanowskis  
Ballett „Harnasie“ in Berlin S. 151; Othmar Schoeck, „Penthesilea“ in Kassel (2 Bilder) S. 154/55;  
Sergej Prokofieff, „Krieg und Frieden“ im NBC-Fernsehen S. 161; Professor Hans Scharouns preisge-  
krönter Entwurf für den Neubau der Berliner Philharmonie S. 165; Alfredo Casella S. 166; Michail  
Glinka S. 167; Das „Israel Philharmonic Orchestra“ (1936) S. 169.

TAFEL 1/2: Anna Löffler-Winkler, Dirigentenzeichnungen (siehe S. 179).



FRANZ CUNO

## OPER IM ZEITALTER DER VERMASSUNG

Max Reinhardts Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen“

Aus dem Nachlaß Max Reinhardts ersteigerte vor nicht langer Zeit eine bekannte amerikanische Filmdiva die in USA verwahrten Regiebücher des „großen Zauberers des deutschen Theaters“, wie ihn die Geschichte nennt.

Es ist nun nicht so, daß der große Regisseur, wie behauptet wird, sich bei seinen Inszenierungen streng an ein in allen Details *vorbereitetes* Regiebuch hielt. Bei der Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen“, Jacques Offenbachs einziger Oper, wie sie vor gerade 25 Jahren über die Bretter des heute in Schutt und Asche liegenden Großen Schauspielhauses in Berlin in Szene ging, verzichtete Reinhardt auf die Führung eines Regiebuches, vielleicht weil er sich einer Aufgabe gegenüber sah, die für ihn, den Schauspielregisseur, eine seltene Ausnahme darstellte, mit Sängern, Chören und Ballett zu arbeiten; und wohl auch deshalb, weil es darum ging, dem Werk Offenbachs eine nicht nur möglichst originaltreue, sondern auch möglichst lebendige Interpretation zu geben. So entstand, von dem Schreiber dieser Zeilen verfaßt, erst *nachträglich* ein an Hand der laufenden Vorstellung ausgearbeitetes Regiebuch, das durch die präzise Wiedergabe aller darstellerischen und szenischen Anweisungen Reinhardts als authentisches Dokument dieser Inszenierung angesehen werden kann.

Diese Inszenierung fand in einer Suite von 175 Vorstellungen, vom November 1931 bis zum April 1932, im meistens ausverkauften Hause den ungeteilten Beifall eines Publikums von dreieinhalbtausend Menschen. Das war der beispiellose Erfolg von Reinhardts Versuch, in dem ihm gehörenden großen Hause der Kunstform der Oper durch eine Neugestaltung von Text und Partitur jenen fatalen Beigeschmack zu nehmen, für den unsere Zeit den Begriff der „musealen Atmosphäre“ geprägt hat.

Um so bedauerlicher ist die Feststellung, daß dieses so erfolgreiche Vorbild in den seither vergangenen 25 Jahren nicht nur keine Nachahmung gefunden hat, sondern daß Reinhardts auf jeder Bühne aufführbare textliche und musikalische Neugestaltung überhaupt vergessen wurde! Das kann nicht allein mit der zwölfjährigen Verbannung der Offenbachschen Oper von den deutschen Bühnen erklärt werden, als vielmehr mit der konservativen oder, besser gesagt, routinemäßigen Behandlung derartiger Fragen, wie sie bei unseren durch öffentliche Subventionen gesicherten Musikbühnen üblich ist, während Reinhardt den Betrieb seines Theaters allein aus den laufenden Massen-Einnahmen bestreiten mußte. Diesem Tatbestand verschloß sich damals bereits die Musikkritik, die über die dramaturgische Neufassung (Texte: Egon Friedell und Hans Saßmann), vor allem aber über „Eingriffe in die Partitur“ Zeter und Mordio schrie. Bei allem Pochen auf Tradition und Werktreue konnte man sich allerdings nur auf die von Hans Gregor im Jahre 1905 für die Berliner Komische Oper gestaltete Bearbeitung des Originals berufen, nicht aber auf Offenbach selbst! Dies aber gerade tat Reinhardt und seine Bearbeiter. Sie stellten die *originale*, dem Stil der *Opéra comique* entsprechende dramaturgische Anlage des Werkes wieder her. Die von fremder Hand eingefügten obligaten Rezitative wurden — der Urfassung entsprechend! — wieder durch (neugeschriebene) Dialoge ersetzt, ein Verfahren, dessen künstlerische Berechtigung sich heute erweist. Unter dem Einfluß der technischen Musikübertragung setzt sich vor allem im Ausland eine neue Tendenz zur Verdeutlichung der dramatischen Vorgänge auch auf der Musikbühne durch. So konnte

man unlängst im Pariser Rundfunk Bizets „Carmen“ unter Weglassung der apokryphen Rezitative und Wiedereinfügung der Originaldialoge hören, also ganz im Sinne von Reinhardt. Und noch weiter ging man in den USA, wo sogar die „Butterfly“ mit eingelegten Sprechdialogen zur Sendung kam, und dazu mit einem Sprecher, der die stark gekürzten Opernszenen mit einem flüssigen Kommentar verband. Und man erinnert sich, daß, wie der vortreffliche Kulturhistoriker Heinrich Wilhelm Riehl sagte, in der Entstehungszeit der deutschen Spieloper (Zauberflöte, Entführung, später Fidelio und Freischütz) das Publikum der Ansicht war, „daß eine Oper gar nicht recht deutsch sei, wenn sie durchaus Rezitative habe“!

Dramaturgisch erreichte Reinhardt durch das Zurückgreifen auf Dialoge die bisher fehlende, klare und eindringliche Exposition des grundlegenden Hoffmann-Stella-Konfliktes, der in der herkömmlichen Fassung (wo Stella, die Hauptfigur der Oper, erst im Schlußbild auf der Szene erscheint!) völlig verschleiert ist. Im Zusammenhang damit wies kürzlich Kurt Blaukopf in seinem Buch „Große Oper, große Sänger“ auf den in den meisten deutschen Aufführungen verfehlten Opernschluß der üblichen Bühnenfassung des Werkes hin. Nach seiner Auffassung haben Textdichter und Komponist der Oper die Situation des am Schluß seiner Erzählungen angelangten Hoffmanns so verstanden, daß sein „Rausch“ nicht wörtlich, sondern als ein „künstlerischer, hoffmannesker Rausch“ zu verstehen ist. In der romantischen Fassung des Offenbachschen Originals wird diese Auffassung in einem Duett Hoffmanns mit seiner „Muse“ durch das Geständnis des Dichters: „Dir gehör' ich, Dir allein —“ deutlich. „Der Sinn dieser Oper“, sagt Blaukopf, „die Vergeistigung der Liebe, — die Umkehrung des Don Giovanni-Motivs — wird ohne diese Szene nicht deutlich.“

Der Verdeutlichung der dramatischen und szenischen Zusammenhänge, die in der üblichen Bühnenfassung der Oper, dem Zeitgeschmack der Jahrhundertwende entsprechend, der Klangpracht der Offenbachschen Partitur untergeordnet waren, galt das Hauptanliegen der Reinhardtschen Inszenierung. Die Erlebnisse Hoffmanns mit dem Automaten, der Puppe Olympia, mit der venetianischen Kurtisane Giulietta und der Raub seines Spiegelbildes — der ganze Venedigakt wurde in der Pariser Uraufführung gestrichen, da man ihn für unverständlich hielt, und das ist er auch heute noch in allen Aufführungen der üblichen deutschen Fassung! —, alle diese den Gang der Handlung bestimmenden, der Fantasie des Helden entspringenden Visionen formten sich bei Reinhardt zu einem ebenso klaren wie wirksamen Bühnengeschehen. Und in einem wahrhaft „hoffmannesken Rausch“ ließ der große Regisseur seinen Helden zum Schluß der Oper auf die Bühne stürzen, um Stella, die Geliebte — er reißt sie mitten im Vortrag ihrer Arie an sich — für immer ihrer Kunst zu entführen — sich zu retten! Der Anschlag mißlingt am Widerstand seines Objektes, ein Theaterskandal leitet aus turbulenter Bewegung über in den stillen, lyrischen Ausklang, der durch den auftretenden Studentenchor beendet wird.

Es ist Niklas, Hoffmanns treuer Gefährte, von Reinhardt aus seinem Hosenrollendasein (Altpartie) erlöst, der die kurzen Sätze spricht, die der Aussage des originalen Duettsschlusses entsprechen. Sie machen den tieferen Sinn des der Offenbachschen Oper zugrunde liegenden Schauspiels „Les Contes d'Hoffmann“ von Barbier klar, wie ihn Reinhardts Textbearbeiter Egon Friedell in seiner „Kulturgeschichte der Neuzeit“ andeutet: „Hier klagt der Radikalismus des modernen Weltstädtlers um die verlorene Liebe: die Frau ist Puppe oder Dirne; die wahrhaft liebt, eine Todgeweihte. Es ist, als ob Offenbach in seinem Abschiedsgesang den Satz aus dem Tagebuch der Goncourts instrumentiert hätte — *Ah, il faut avoir fait le tour de tout et ne croire à rien. Il n'y a de vrai que la femme* — und selbst diese letzte Wahrheit entpuppt sich als trügerisch.“





Der unlängst erschienenen Langspielplatte von Kurt Weills Ballett „Die sieben Todsünden“ folgt demnächst die Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Brecht-Weill. Unser Foto zeigt Kapellmeister Wilhelm Brückner-Rüggeberg (Hamburg) mit Lotte Lenya (Jenny) und Heinz Sauerbaum (Jim) bei den Aufnahmen in der Friedrich-Ebert-Halle in Hamburg-Harburg Foto: Harken, Harburg

Friedell hat seine Kulturgeschichte Max Reinhardt gewidmet. Sie erschien im Jahre der Hoffmann-Inszenierung, und sicher folgte der große Regisseur dieser Konzeption seines Textbearbeiters. Er entsprach damit der von *Hans Pfitzner* seit langem aufgestellten Forderung, *der Interpret möge sein Heil darin finden, daß er der Vision des Autors nachspüre*. Gerade das Gegenteil aber hat man damals Reinhardt zum Vorwurf gemacht. Ein naheliegendes Mißverständnis! Denn das große Haus, in dem diese Aufführung der Offenbachschen Oper stattfand, sein durch den Prunk der Charell-Revuen seit Jahren verwöhntes und zur Schaulust erzogenes Publikum — und welcher Privat-Theaterdirektor hätte nicht mit ihm rechnen müssen? — legten Regie und Ausstattung die Verpflichtung auf, mit den größten Mitteln szenischer Gestaltung zu Werke zu gehen. Mit der textlichen und musikalischen Neufassung der Oper aber, wie sie sich aus der Zielsetzung, der Offenbachschen Vision so nahe als möglich zu kommen, ergab, hat dies nur sehr wenig zu tun. Diese Neufassung kann ganz unabhängig vom äußeren Rahmen an *jeder* Bühne gespielt werden, und ich möchte auf Grund genauer Kenntnis sagen, daß sie, je kleiner der szenische Aufwand, desto stärker an Wirkung sein müßte. Ohne weiteres ist sie auch in einer einzigen Dekoration zu spielen, sofern man diese, den Lutterschen Keller, mit den Mitteln heutiger Bühnen- und Beleuchtungstechnik optisch erweitert. Damit würde man wohl auch der Vision ihres Autors am nächsten kommen.

Blickt man nach 25 Jahren auf die Reinhardtsche Aufführung zurück, der ein so einzigartiger Publikumserfolg beschieden war, dann möchte man gerne dem Wort Pfitznern zustimmen, der den Begriff „Tradition“ im Zusammenhang mit der Wiedergabe von Kunstwerken, als ein „fürchterliches Wort“ für den bezeichnete, „der ein direktes Verhältnis zum Kunstwerk hat“. Unsere Theater sollten dieses Wort beherzigen und im Zuge der offensichtlichen Verlebendigungstendenz der Opernbühne ruhig auf die Reinhardtsche Bearbeitung von „Hoffmanns Erzählungen“ zurückgreifen.

HEINRICH LINDLAR

## GIAN FRANCESCO MALIPIERO

### Aufriß einer Chronologie

*Gian Francesco Malipiero, Nestor der italienischen Komponisten der Gegenwart, begeht am 18. März in der Stille des Bergstädtchens Asolo nahe seiner Vaterstadt Venedig den 75. Geburtstag. Die Musikwelt draußen wird dieses Tages vielleicht nicht so betont gedenken wie des 17. Juni, des Tages, an dem Malipieros Jahrgangsgenosse Strawinsky ebenfalls 75 wird. Gleichwohl hat der Name Malipiero in der Musik unseres Jahrhunderts seinen unverwechselbaren Rang, vor allem für die geistig-stilistische Erneuerung der italienischen Musik. Was der große Alte von Asolo in einem weitverzweigten Lebenswerk an zentralen Kompositionen und auch an stilklärenden, ja stilbildenden Urtextausgaben alter italienischer Meister schuf und herausbrachte, das will unsere nachfolgende geraffte „Chronologie“ festhalten: als Tafeln der Urkunde, des Erinnerns und des Aufrufes.*

1882

Am 18. März in Venedig als später Sproß alter Dogenfamilien geboren, wächst Gian Francesco Malipiero in der musikgesättigten Atmosphäre der Lagunenstadt auf. Früh schon unter väterlicher Führung auf Auslandsreisen, setzt der 16jährige, passioniert geigespielende Jüngling zu ersten systematischen Fachstudien in Wien an, wechselt bald nach Venedig zurück, wo er am Liceo Musicale „Benedetto Marcello“ (dem Institut, dem er Jahrzehnte später als Leiter vorstehen sollte) vor allem Kontrapunktstudien treibt: bei Bossi, dem Palestrina-Experten, dem er, zwölf Semester schon anhängend, noch nach Bologna folgt, wo er 1905, endlich, den Schlußstrich unter seine Lehrjahre setzt.

1908

Berlin lockt den in Venedig festsitzenden Mittzwanziger machtvoll an. Zu Max Bruch, dem Statthalter bürgerlicher Musikideale der Nachfolge eines Brahms, sucht und findet er Verbindung, ohne doch dem Akademismus zu verfallen. Mit frühen, sogar mit gedruckten Tondichtungen war er gekommen; hier verwarf, verbrannte er sie. Mit leeren Händen, aber mit hoffendem Herzen kehrt er nach zwei Wanderjahren in die Heimat zurück. „Schicksalssonette“ nach Gabriele d'Annunzio sind ihm erste, bleibende Bestätigung seiner selbst, seiner Italianità.

1910

Jahr der ersten Heirat: Maria Rosa, Tochter eines venezianischen Malers, dem von jungem Ruhm umgebenen Maestro der erfolgreichen „*Impressioni dal vero*“ vermählt.

1913

Frühjahrsreise nach Paris: das ersehnte, schöpferische Zusammentreffen mit dem fast 20 Jahre älteren, vielgefeierten Dichter d'Annunzio; der halb erschreckende, halb mitreißende Zusammenprall mit der Avantgarde einer kommenden Neuen Musik; der Uraufführungsskandal um den „Sacre“ von Strawinsky, dem er zeitlebens verbunden bleibt und spät, 1945, als Freundschaftsgabe eine Monographie



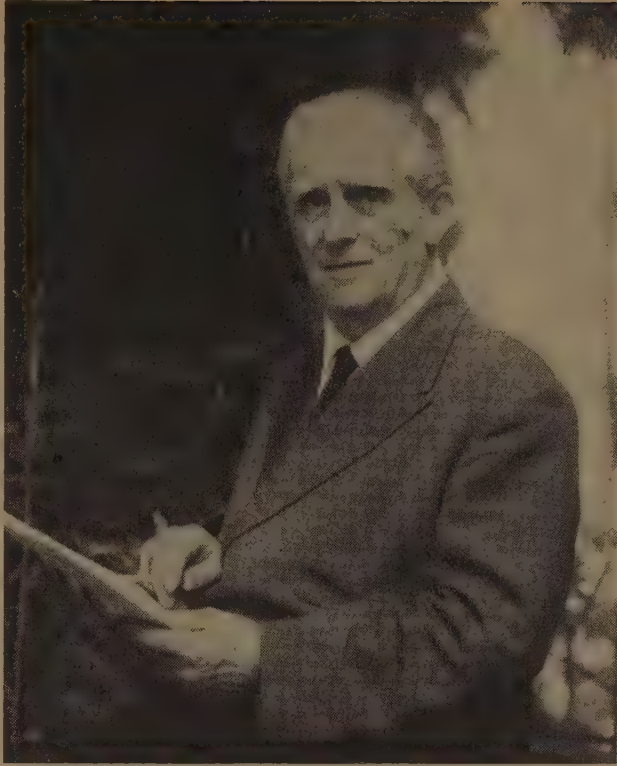
widmet. Mit neuem Mut heimgekehrt, Teilnahme am römischen „Concorso nazionale di musica“: vier von den fünf seiner unter verschiedenen Namen eingereichten Kompositionen werden mit vieren von den insgesamt fünf ausgesetzten Preisen ausgezeichnet.

1917

Die nahe Dolomitenfront bestimmt Malipiero, seine Familie nach Rom zu bringen, wo auch er, im Wechsel mit Asolo, bis 1921 wohnen wird. Hier, in der *Roma Aeterna*, entstehen die ersten Bühnenwerke: Ballette und die Einakter-Operntrias „*L'Orfeide*“. Der Musikhistoriker Malipiero gräbt alte italienische Meister aus, der Musikschriftsteller legt eine aufführungspraktische Studie, „*L'Orchestra*“ vor.

1921

Parma beruft den mehr und mehr zu nationalem Ansehen kommenden Tonsetzer an das Kgl. Konservatorium zur Übernahme einer Meisterklasse für Komposition. Die anhaltende Auseinandersetzung mit den frühklassischen Meistern erbringt einen Orchesterzyklus „*Cimarosiana*“, für die Ballet-Truppe



Gian Francesco Malipiero (1956) Foto: Lipnitzki, Paris  
(Archiv der Universal-Edition, Wien)

Diaghilews geschrieben, Parallelfall zu Strawinskys „neoklassizistischer“ Pergolesisuite „*Pulcinella*“ von 1919, auch zu den „*Scarlattiana*“ des Freundes und Kampfgefährten Casella, der fortan als Dirigent und Pianist für Malipiero eintritt. Tod der ersten Frau in Rom. 1922 Wiederheirat mit der Engländerin Anna Wright. Seither Asolo als ständiger Wohnsitz. Von hier aus auch Wahrnehmung der Lehraufträge in Parma, seit 1924 in Florenz. Eine Goldoni-Trias gesellt sich inzwischen der früheren Kammeroperntrias. Sieben Streichquartette wachsen nach und nach hinzu, sämtliche Mrs. Coolidge, der amerikanischen Kammermusik-Mäzenin, gewidmet.

1926

Das Jahr füllt die Herausgeber- und Transskriptionsarbeit an altitalienischen Streicherkonzerten. Von hier datiert auch die kritische Gesamtausgabe der Werke Monteverdis. Sie beläuft sich bis 1942 auf 16 Bände: Madrigale, Opern, Messen. Eine Monteverdi-Monographie gibt Rechenschaft, Anregung und Weisung zugleich. Das Kammeropernproblem, die „Rezitativoper“, beschäftigt den unermüdlich Schaffenden weiterhin (*Filomela*-Zyklus). Deutsche Opernbühnen greifen den Typ am nachhaltigsten auf: Mannheim, München, Dresden, Braunschweig, aber auch Coburg oder Görlitz und andere mehr.

1931

Mit den „*Concerti*“ wird eine neue, weitere Werkgattung erobert: das Solo- und das Orchesterkonzert. „*Concerti*“, das bedeutet einen Zyklus für Fritz Reiner und die Philadelphia-Musikakademie, dessen

Einzelsätze Einzelinstrumenten zugeschrieben sind. Ein Violinkonzert verfolgt 1932 die Reihe weiterhin. Künftig auch vier Klavierkonzerte, ein Cello- und ein Tripelkonzert, meist knappe, kaum viertelstündige Gattungsbelege.

1933

Als 50jähriger erst schreibt Malipiero seine erste ausgesprochene „Sinfonie“. Bis zum Jahre 1951 beläuft sich der Werkkreis auf neun Beiträge. Ohne „Tondichtungen“ zu sein, tragen sie doch stärkeren programmatischen Charakter als die Sinfonien der klassischen Wiener Schule. So ist die Dritte Sinfonie, „Delle Campe“, ein Memento an das Schreckensdatum des 8. September 1943, an den Tag, da die Glocken von San Marco „nicht mehr den Frieden, sondern neue Greuel, neue Ängste ankündigten“. Die Vierte „*In memoriam Natalie Kussewitzky*“. Die Sechste für Paul Sacher und sein Basler Kammerorchester. Die neunte schließlich, „*Sinfonia dello Zodiaco*“, eine Jahreszeiten-Sinfonie.

1939

Noch vor Ausbruch des Krieges Berufung zum Direktor des Venezianischen Liceo Musicale, das ein Jahr später zum Kgl. Konservatorium „Benedetto Marcello“ erhoben wird. Hier quartiert Malipiero sich für die Zeit der deutschen Besatzung, von 1943 bis zum 28. April 1945, ganz ein. Seine Mutter war 1940 hochbetagt in Asolo gestorben, d'Annunzio, den Dichter-Freund, hatte er schon 1938 verloren. Ihm eignete er seine „*Missa de mortuis*“ zu, neben den Oratorien auf Franziskus von Assisi und auf Santa Eufrosina das eigenwilligste seiner geistlichen Werke, „*La Cena*“ (Abendmahl) und „*La Passione*“, beide nach Castalani (16. Jahrhundert) nicht ausgenommen.

1945

Mit Kriegsschluß ein im Buchhandel nicht greifbares Buch mahnenden Erinnerns: „*La pietra del bando*“, außerdem eine neue theoretische Schrift, eine musikhistorische Tonsatzlehre von Zarlino bis Padre Martini: „*L'Armonioso Labirinto*“. Beginn einer Gesamtausgabe der Werke Vivaldis. Von den bis 1953 neu aufgelegten 150 Konzerten spartierte Malipiero selber 112. Unausgesetzte Huldigungen an den Geist des lateinischen Italien: die abendfüllende Chor-Orchesterkantate auf Vergils „*Aeneis*“, die Kammerkantate auf seine „*Georgica*“, die Miniaturkantate auf Catulls „*Tod eines Sperlings*“. Huldigungen an das Renaissance- und das Barock-Italien: „*Sette allegrezzi d'amore*“, die Solokantate auf Maskeraden des Mediceischen Florenz, „*El mondo novo*“, das Ballett auf Venezianische Tiepolo-Fresken. Huldigung schließlich an Venedig wieder: „*La festa della senza*“, die Kantate auf Venedigs Vermählung mit dem Meere („*festa aquisitamente religiosa*“). Callot-Capricci als Nachklang der hoffmanesken Opernkomödie.

1952

Guido M. Gatti besorgt eine grundlegende Festschrift „*L'opera di Gian Francesco Malipiero*“, vom Komponisten autorisiertes und kommentiertes Gesamtverzeichnis der kompositorischen, editorischen und schriftstellerischen Werke. Der Altmeister, mit Ernennung zum Mitglied des „*National Institute of arts and letters*“ in New York weithin geehrt (seit Benedetto Croce war kein Italiener Mitglied dieses Instituts), bewegt sich auch weiterhin in den beiden Schaffensbereichen: mit zwei noch ungenannten Bühnenwerken im Bereich des Vokalen, mit den „*Quatre Fantasia Concertanti*“ (Deutsche Erstaufführung November 1956 unter Rosbaud in Baden-Baden) und mit den „*Sette Dialoghi*“ (dem bisher letzten Werk) im Bereich des Instrumentalen. — *Quod Di bene vertant.*

Die wirklich in der Kunst zählen, das sind nicht die Tausende, die nichts davon verstehen, es ist vielmehr die Handvoll Menschen, die die Kunst lieben und ihr in stolzer Demut dienen. ROMAIN ROLLAND



PETER GRADENWITZ

## DER FEUERGEIST AUS BÖHMEN

Zum 200. Todestag von Johann Stamitz (27. März)

In unserer Zeit der Erforschung und Neubelebung alter und vorklassischer Meisterwerke der Musik hat man dem Werk des „Feuergeistes“ Johann Stamitz merkwürdig wenig Interesse geschenkt. Er gehört zu jenen Gestalten der Musikgeschichte, denen zwar gebührende historische Bedeutung zugemessen wird — Pionier der sinfonischen Form, Schöpfer und Ausgestalter neuer orchestraler Effekte und musikalischer Ausdrucksformen, Begründer der „Mannheimer Schule“ von Geigern und Dirigenten, und damit wichtiger Vorbereiter der klassischen Musik —, deren Musik aber weder im Konzertsaal noch im Liebhaber-Musizieren heimisch ist. Obwohl gerade die Orchesterwerke und die konzertante Musik von Johann Stamitz die Entwicklung des öffentlichen Konzertes eingeleitet und zu erster Blüte geführt haben, erklingen sie heute lediglich in Konzerten oder Rundfunksendungen „historischen Charakters“, obwohl ihre lebendige Wirkung und musikalische Frische außer Frage steht.

Damit teilt Stamitz das Schicksal aller großen „Anreger“ der Musikgeschichte: in ihrer eigenen Zeit werden sie oft als Neuerer oder gar Revolutionäre gekennzeichnet und oft nicht verstanden; spätere Epochen vergessen ihre Werke, weil ihre Anregungen von größeren Meistern zu höherer künstlerischer Vollendung entwickelt wurden. So erscheint das Werk des Neuerers Johann Stamitz *nach* Haydn, Mozart und Beethoven als Schöpfung einer „Übergangsepoche“, es wird nicht mehr im Rahmen seiner Zeit betrachtet, sondern von der Warte späterer Generationen. Aus dem Schöpfer des modernen Orchesters wurde so der bloße Wegbereiter Haydns und Mozarts und aus dem kühnen frühen Sinfoniker lediglich der Komponist, dessen Einführung von Klarinetten in das Orchester von Mozart gelobt und aufgegriffen wurde. Der unerhört neuartige Nuancenreichtum des Orchestersatzes von Johann Stamitz wurde von der Warte der nachahmenden, den Manierismen späterer Generationen her gesehen.

Der wahre Wert des Werkes stand bereits kaum zur Diskussion, als Hugo Riemanns bahnbrechende Veröffentlichungen und Neuausgaben der Mannheimer Werke den Prioritäts-Streit Italien—Böhmen—Mannheim—Wien hervorriefen. Nationale, geographische und sogar konfessionelle Belange wurden bis in die jüngste Vergangenheit hinein über die eigentlich wesentlichen musikalischen gestellt. Und auch unsere eigene, sonst doch so streng historisch eingestellte Zeit hat die Fehler früherer Epochen in dieser Hinsicht bisher kaum zu korrigieren vermocht.

\*

Der Lebensweg Johann Stamitz' deckt in weit tieferem Maße die Wurzeln seiner musikalischen Entwicklung auf, als früher angenommen werden konnte, und macht die Frage nationaler Prioritäten in der Entstehung der Sinfonie völlig überflüssig: er zeigt, daß die geniale Größe dieses Komponisten gerade in der frühesten Synthese aller Elemente liegt, die an verschiedenen geographischen Stellen früher oder später hervortraten. Als drittes von elf Kindern und ältester Sohn von Anton Stamitz, Orgelmeister zu Deutschbrod in Böhmen, und der Stadtrats-tochter Rosine (von Lojsbach), wuchs Johann (geboren 1717) in einer musikalischen Atmosphäre auf. Der Vater stammte aus einer Handwerkerfamilie, die aus dem steyrischen Marburg (wo der Name Stamez bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann) ins böhmische Pardubitz auswanderte, wo Anton Stamitz sich schon früh einen ausgezeichneten Namen als

Musiker erwarb; in Deutschbrod (heute Havlíčkův Brod) bekleidete er seit 1710 die Stellung des Organisten, Regens-chori, Kantors und Schulmeisters — er überlebte den Sohn Johann um acht Jahre.

Johanns erster Lehrer war der Vater; dann wurde er auf eine Jesuitenschule geschickt, wo er eine gründliche und systematische Ausbildung erhielt. Der Adel, der (nach einer treffenden zeitgenössischen Beschreibung) „gantze Banden Musicanten“ in seinen Diensten hatte<sup>1</sup>, und die Jesuiten mit ihren vorzüglichen und in allen Fächern von Wissenschaft, Literatur und Kunst hochstehenden Lehrern waren die wesentlichsten Förderer der Musik in Böhmen im frühen 18. Jahrhundert. Die Gleichrichtung der jesuitischen Erziehung in den verschiedenen Ländern Europas und der Austausch von Musikern an den Höfen der Adligen trugen in nicht geringem Maße dazu bei, daß die musikalische Entwicklung an den verschiedenen Zentren europäischen Musiklebens ähnliche Wege ging.

Die frühesten aufgefundenen Kompositionen von Johann Stamitz — die sich stilistisch nach gewissen Merkmalen periodisch gruppieren, doch nicht exakt datieren lassen<sup>2</sup> — sind Kammermusikwerke und kirchliche Kompositionen, die größtenteils in tschechischen Bibliotheken und Sammlungen gefunden wurden und ausschließlich ungedruckt geblieben sind. Während die Instrumentalwerke dieser frühen Zeit (Johann Stamitz hat Böhmen schon in seinem 23. oder 24. Lebensjahr verlassen) kaum eigene Züge von Bedeutung aufweisen und meist italienischen Vorbildern folgen, besitzen die kirchlichen Kompositionen doch schon eine durchaus eigene Note. Die böhmische Kirchenmusik hatte eine bedeutende Tradition und bereits seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts einige glanzvolle Namen und Werke aufzuweisen. Sie stand — wie die Instrumentalmusik — unter dem Einfluß Italiens; vor allem liebte sie den konzertierenden Stil in der vokalen und instrumentalen Gestaltung. Zu Beginn an der venezianischen Kirchenmusik orientiert, wird zumal die Mess-Komposition später von der neapolitanischen — dem Opernstil verhafteten — Musik mehr und mehr beherrscht, bis zu ihrer völligen theatralischen Verflachung.

Die kirchlichen Jugendwerke von Johann Stamitz weisen noch viele venezianische Züge auf; doch läßt er dabei die Stimmen und Instrumente in eigener Weise konzertieren. Auf den späteren Stamitz weisen vor allem die prägnanten Themen, der Modulationsreichtum und die Crescendo-Wirkungen, die durch wirksame Instrumentation der Bläserstimmen erreicht werden. Überhaupt geht Johann Stamitz schon damals in seiner Orchesterbesetzung (vor allem was die Bläser betrifft) über das in Böhmen Übliche hinaus. Er erweist sich außerdem als Meister des Kontrapunkts und der Fuge, die in der sonstigen Praxis seiner Jugendzeit nur noch eine geringe Rolle spielten. Dazu kommen noch weitere charakteristische Eigenheiten, die später in der sinfonischen Musik des Mannheimer Stamitz so sehr in den Vordergrund treten werden: eine ausgesprochene Vorliebe für stark *synkopische* Themen und eine wirksam verwendete *Chromatik*. Johann Stamitz hat es schon in diesen frühen Werken verstanden, sich viele — sozusagen „in der Luft liegende“ — neue musikalische Ausdrucksmittel und Stilelemente zu eigen zu machen und sie zu einem einheitlichen Ganzen, völlig Neuen zusammenzuschweißen.

<sup>1</sup> Rochezang von Iseren, „Histor.-geograph. Beschreibung des Königreichs Böhme“, Frankfurt und Leipzig 1746, zitiert bei Peter Gradenwitz: „Johann Stamitz“ I, „Das Leben“, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1936, S. 19 f.

<sup>2</sup> Die vom Verfasser aufgefundenen Frühwerke sind Violin- und Cello-Sonaten mit Continuo, eine Sonate für Cembalo und Violine, Trios für verschiedene Besetzungen, Tänze für 2 Geigen und Continuo, zwei geistliche Arien, einige Sinfonien, zwei „Litaniae Lauretanae“ für Solostimmen mit Instrumenten und Orgel, „Motetto de Venerabili Sacramento“ für 4 Stimmen und Orchester und ein zwölfsätziges „Kyrie und Gloria“ für 4 Stimmen und Orchester — sämtlich im MS. Die Werke wurden für den „Thematischen Katalog der Werke des Johann Stamitz“ zusammengestellt und beschrieben, der als 2. Teil der Arbeit des Verfassers erscheinen sollte, aber noch der Veröffentlichung harret.



Die frühen kirchlichen Kompositionen, die noch eingehenden Studiums bedürfen<sup>3</sup>, sind nicht nur als erste Zeugnisse von Johann Stamitz' Stilentwicklung bedeutsam; sie weisen auch darauf hin, daß seine kompositorische Begabung mehr im Instrumentalen als im Vokalen lag, denn vieles in der vokalen thematischen Erfindung scheint aus instrumentalem Denken hervorzugehen. Diese Feststellung wird von seinem weiteren Lebensweg und seinen späteren Werken bestätigt; sein Hauptbemühen zielt zunächst auf die Virtuosenlaufbahn ab, und die späteren Kompositionen sind fast ausschließlich Instrumentalwerke aller Arten — mit der Ausnahme der großen Messe, die 1755 in der Jakobinerkirche in Paris aufgeführt wurde und wieder an die frühen Kirchenwerke anknüpft.

Als Geigenvirtuose zieht Johann Stamitz in Prag die Aufmerksamkeit der fürstlichen Besucher bei den Krönungsfeierlichkeiten von 1741 auf sich, er wird nach Mannheim engagiert und erregt größtes Aufsehen bei seinem Konzert in Frankfurt am Main im Juni 1742 als „berühmter Virtuose auf Geige, Viola d'amore, Violoncello und Contreviolon“. In Mannheim steigt er schnell in Stellung und Ansehen, bis er im vierten Jahr seines Dienstes (1745) Konzertmeister und Direktor der Kabinettmusik mit der höchsten Besoldung aller Instrumentalmusiker wurde. Er erfreute sich der ho-



Johann Stamitz  
(nach einem zeitgenössischen Wachsrelief)

Sohn Karl, 1746 die Tochter Franziska, 1754 der Sohn Anton geboren.

Die vielfältige Tätigkeit in Mannheim wurde durch Konzertreisen unterbrochen, aber Stamitz blieb trotz attraktiver auswärtiger Angebote der Stätte seines Wirkens treu. 1749/50 besuchte er sein Elternhaus in der Heimatstadt Deutschbrod, die ihren berühmten Sohn sehr geehrt zu haben scheint. Vom September 1754 bis zum September 1755 hielt sich Johann Stamitz in Paris auf, wo seine Sinfonien schon seit 1751 in den Konzerten gespielt wurden; schon früher hatte Stamitz mit Musikern und gesellschaftlichen Kreisen in Paris in Verbindung gestanden; die so viel Aufsehen erregende satirische Schrift (dem Baron von Grimm zugeschrieben, doch vielleicht auch von Jean-Jacques Rousseau inspiriert<sup>4</sup>) „Der kleine Prophet von Böhmischbrod“ beschreibt einen Musiker, dessen Lebenslauf und Charakter viel mit Johann Stamitz gemein hat, wenn auch die in dieser Schrift (und in den vielen ihr nachfolgenden Pamphleten) angeschnittenen Probleme der Oper eher auf Gluck weisen — einen Meister, der aus ähnlicher geographischer und kultureller Sphäre wie Stamitz hervorgegangen ist.

Johann Stamitz war jedenfalls kein Unbekannter, als er nach Paris kam, und sein Erfolg in der musikalischen Metropole ist leicht verständlich. Seine inzwischen gereifte und vervollkommnete sinfonische Kunst war wie geschaffen für das fortschrittliche Pariser Musikleben (das auf das nahe der französischen Grenze gelegene Mannheim zum mindesten in seinen

hen Gunst des Kurfürsten, der ihm auch Konzertreisen ermöglichte. So wurde Johann Stamitz zuerst als Virtuose berühmt, später als Dirigent, und noch viel später erst als Komponist, obwohl er schon bei seinem Frankfurter Konzert „ein von ihm Neu komponiertes Concert von zweyen Chören produziert“ hatte, wie die Anzeige des Konzertes angekündigt hatte. Im Jahre 1744 heiratete Stamitz, 1745 wurde sein

<sup>3</sup> Eine kurze, zusammenfassende Beschreibung s. des Verfassers „J. Stamitz als Kirchenkomponist“ in MUSICA DIVINA XXIX, Wien 1936.

<sup>4</sup> s. des Verfassers „J. Stamitz et le petit prophète de Boehmischbroda“ in REVUE MUSICALE XIX, Paris 1938.

soziologischen und geistigen Grundlagen großen Einfluß hatte); so wurde er in den Konzerten des Steuergeneralpächters Jean de la Pouplinière in seinem Hause zu Passy und im *Concert spirituel* gefeiert. Als Johann Stamitz im Herbst 1755 nach Mannheim zurückkehrte, brachte er selbst reiche neue Erfahrung und viele neue Werke mit; das Mannheimer Orchester war inzwischen um einige tüchtige neue Musiker vergrößert worden, darunter Musikern aus der Heimat von Stamitz, die wahrscheinlich von ihm berufen worden waren.

Als Stamitz in Mannheim am 27. März 1757 starb, drei Monate vor seinem 40. Geburtstag, hinterließ er eine Reihe hochbedeutender sinfonischer Werke, Virtuosenkonzerte für Geige, Cembalo, Flöte, Oboe und Klarinette<sup>5</sup>, Kammermusik, zudem eine Schule hervorragender Geiger und ein Orchester, das unter seinem Schüler und Nachfolger Christian Cannabich „ohne Widerspruch das beste in Teutschland“ wurde<sup>6</sup>. Beim Studium von Johann Stamitz' Kompositionen oder wenn immer ein sinfonisches oder konzertantes Werk aufgeführt wird, sind wir geneigt, die oft zitierte Charakterisierung von Charles Burney noch heute als gültig anzuerkennen: „*Sein Genie war sehr original, kühn und kraftvoll. Erfindung, Feuer, Kontrast in den geschwinden Sätzen, zärtliche, reizende und schmeichelnde Melodie in den langsamen, verbunden mit Scharfsinn und Reichtum in der Begleitung charakterisieren seine Werke. Alle sind von starkem Ausdruck, welchen der Enthusiasmus des Genies hervorgebracht und die Kultur verfeinert hat, ohne ihn zu unterdrücken*“<sup>7</sup>. Selbst von der Warte der Hochklassik und späteren Romantik aus bleiben einige Merkmale der musikalischen Kunst Johann Stamitz' von erstaunlicher Wirksamkeit: die Frische der melodischen Erfindung und die prägnante (oft synkopierte) rhythmische Gestaltung der Themen, die kühne Harmonik mit ihren häufig überraschenden Rückungen und Modulationen (die noch 1766 in den „Hamburger Unterhaltungen“ das Urteil hervorrufen, „*seine Harmonie wäre nicht allemal richtig*“) und die effektvolle Dramatik des sinfonischen Aufbaus mit seinen vielen dynamischen Schattierungen und Überschaungen.

Während die besten Werke der Generation von Stamitz' Söhnen Karl und Anton und von seinen Mannheimer Schülern mehr oder weniger gelungene Beiträge im musikalischen „Zeitstil“ sind — gewiß auch Perlen frühklassischer Musik enthaltend —, so ragt Johann Stamitz über seine Zeit doch weit hinaus. Seine Bedeutung als Neuerer und Wegbereiter interessiert heute gewiß in erster Linie den Musikhistoriker — den Erforscher der Frühzeit der Sinfonie und der Wurzeln der großen klassischen Musik; die musikalische Erfindungskraft und die mitreißende Gestaltung der reifen sinfonischen Werke des Meisters aber fesseln noch immer den Zuhörer, der die *Musik* liebt, wo immer sie originell erfunden, souverän gestaltet und lebendig musiziert erscheint. Vielleicht sollte das Gedenken an den 200. Todestag des Meisters Gelegenheit geben, diese Wirkung seiner Musik von neuem in breiterem Umkreis zu erproben.

Wer auf die Geschichte des Geschmacks wirken will, muß auf seine  
Veranlassungen wirken: Er pflanze den Baum nicht am Gipfel oder an  
der Blüte, sondern an der Wurzel.

JOH. GOTTFRIED HERDER

<sup>5</sup> Das (einzige aufgefundene) Klarinettenkonzert B-dur von Johann Stamitz ist das erste Klarinettenkonzert der Musikliteratur. Eine Neuausgabe erschien im Verlag Leeds Music Corporation, New York 1954. S. auch „The Beginnings of Clarinet Literature“, MUSIC AND LETTERS XVII, London 1936.

<sup>6</sup> Leopold Mozarts Brief vom 19. Juli 1763.

<sup>7</sup> Charles Burney „Tagebuch einer musikalischen Reise“ (deutsche Ausgabe), III, 7.



ALFRED BERNER

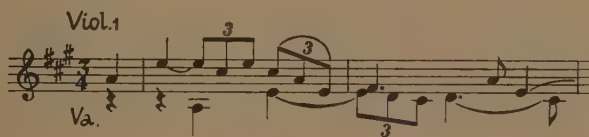
## KANTATE, KONZERT UND MESSE

Zu drei Werken von Reinhard Schwarz-Schilling

Mit einer in sich geschlossenen Mannigfaltigkeit steht das Schaffen des 52jährigen Reinhard Schwarz-Schilling in der Zerrissenheit unserer Zeit. Die Erkenntnis der Musik als platonischer Idee, deren Ethos es zu enthüllen und in einer den Menschen unmittelbar anpackenden Ausdrucksweise zu entfallen gilt, und das Bekenntnis der eigenen schöpferischen Begnadung zu den traditionellen Werten und zum tonalen Erbe der abendländischen Tonkunst, das sind die Kräfte, die den geistigen Gehalt und die äußere Form seiner Werke prägen. Drei Arbeiten, die im Laufe der letzten Jahre entstanden sind und mehrfach aufgeführt wurden, legen dafür ein beredtes Zeugnis ab.

\*

Da ist zunächst die Kantate „Lob der Mutter“, die Schwarz-Schilling im Jahre 1950 vollendet hat, deren Anfänge aber viel weiter zurückreichen; denn dieses wie aus einem einzigen Impuls geformte innige Stück, dem der Komponist einen eigenen Text zugrunde gelegt hat, ist langsam und stufenweise gereift. Mit zwei Solostimmen (Sopran und Alt), kleinem, dreistimmig geführtem gemischtem Chor und kleinem Streichorchester (ohne Kontrabässe) besetzt, fordert es gerade in der instrumentalen Wiedergabe nahezu kammermusikalische Ausfeilung, um dem rhythmischen Fluß des polyphonen Gewebes das äußerste Maß an Durchsichtigkeit zu verleihen, zumal die durchweg lineare Führung der Streicherstimmen und ihre Polyrhythmik mehr noch als ihre Polyphonie seine tragende und verbindende Grundlage bilden. Das Taktmaß  $\frac{3}{4}$ , am Schluß auf  $\frac{6}{8}$  beschleunigt, ist Mensur im Sinne des tempus perfectum, worin die zahlreiche Triolenverwendung die Funktion einer prolatio major ausübt, und die wenigen geradtaktigen Stellen als Hemiolien wirken. Das schlichte Dreiklangsmotiv,



mit dem die ersten Violinen beginnen, das bei den Bratschen eine kontrapunktierende Nachahmung auslöst, wenige Takte später auf der Dominante zum Einsatz der zweiten Violinen führt und schließlich, wieder in der Tonika, die Violoncelli hinzunimmt, ist in der wiegend umschließenden Bewegung dieser Metrik Ausgangsimpuls und thematischer Kern des ganzen Werkes. Es treibt in seiner harmonischen Verarbeitung mit den immer wieder den Triolen gegenübergestellten Achteln den Instrumentalpart zu einer sich verdichtenden Bewegung, über der sich — den Begriff „Kantate“ in wahrstem Sinne erfüllend — mit großen ausdrucksvollen Bögen das Sopransolo erhebt. Der schlichte Chorsatz, in dem Tenor und Baß im Unisono geführt werden, verschmilzt mit dem Orchester, in dem immer noch das Hauptmotiv auftaucht. Wie das aus Urgründen erwachende ewige Wesen der Mütterlichkeit wächst das Altsolo aus den Chorstimmen, um sie zu einem Höhepunkt zu führen, der auf  $e^2$  in einem drei Takte durchmessenden Rezitationston von Sopran und Alt gipfelt. Aus dieser Sphäre überirdischer Verklärung leiten die Solostimmen, zuerst Alt, dann Sopran, in langsamer Steigerung hinüber zum vierten Teil, dem jubelnden Schlußhymnus in D „O Mutter, wir danken dir“. Der lebhaft fugierte Satz, der vor allem den Solosopran noch einmal in hellen Melismen aufjauchzen läßt, war zunächst als selbständiges Stück entstanden. Die größere

Form, deren Schlußteil er jetzt bildet, hat sich aus seiner motivischen Bewegung zu ihrem organischen Ganzen entwickelt, und in der rhythmisch straffen Fassung



finden wir den Ursprung des Eingangsmotivs. So schließt sich der Kreis zu einem Lobgesange, der ebenso durch sein schlichtes Gewand und seine reiche Musikalität wie durch die Reinheit und Wahrhaftigkeit des Gefühls den Weg zum Herzen des Hörers findet.

\*

Gegenüber der blühenden Lyrik dieser Kantate zeigt das 1953 vollendete „Konzert für Violine und Orchester“ weitaus wuchtigere Konturen. Der Aufbau seines ersten Satzes folgt einer von dem Komponisten schon 1934/35 in seiner Partita entwickelten freien Sonatenform aus vier Teilen. Im Violinkonzert besteht sie aus einer Orchestereinleitung im Tempo sostenuto, einem mit dem Einsatz des Soloinstruments beginnenden Allegro, einem wiederum im Tempo zurückhaltenden kurzen Mittelteil und schließlich einer freien Reprise, abermals im lebhaften Allegro, wofür der Komponist in loser Anlehnung an ihre barocke Form die Bezeichnung „Ouvverture“ gewählt hat. Der Solopart ist reich an ausdrucksvollen Wendungen und spieltechnisch anspruchsvoll. Die Orchesterbesetzung verzichtet auf Posaunen, und die markante Wucht einzelner Abschnitte kommt nicht aus der Expansion des Instrumentalkörpers, sondern aus seiner Intensivierung zu verdichteter Stimmführung.

Schon der Orchestereinleitung eignet diese Konzentration des Klanges. Ähnlich der Kantate ist auch hier der  $\frac{3}{4}$ -Takt eigentlich die Mensur für ein gemessenes Schreiten. Ihre 22 Takte sind ein dreistimmiger Satz, in dem Hörner und Trompeten als erste Gruppe einer zweiten aus den Violinen mit einem Teil der Violen und Violoncelli sowie Flöten, Oboen und Klarinetten und einer dritten, das Fundament bildenden Gruppe aus der zweiten Hälfte der Violen und Violoncelli, den Kontrabässen und Fagotten gegenüberstehen:

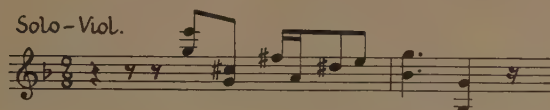
Hörner, Trompeten

Viol., Va., Vc., Fl., Ob., Klar.

Va., Vc., Cb., Fag.

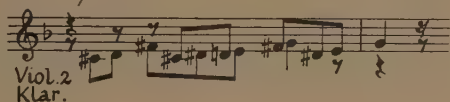


In solcher kompakter Dreistimmigkeit erhält das thematische Material durch die erste, das motorische Element durch die zweite Gruppe seine lapidare Exposition. Mit ihrem Ausklingen verdoppelt sich das Tempo ( $\frac{9}{8}$ -Takt), und der zweite Teil beginnt mit dem Einsatz des Solisten. Nicht nur, daß sich jetzt das Satzgefüge auflockert und das Orchester vielfach in Einzelstimmchen aufspaltet, auch die thematische Behandlung entfaltet sich in melodischen und rhythmischen Diminutionen, reich koloriert vom Soloinstrument. Gleich seine ersten Achtel fassen das in den Anfangstakten der Blechbläser breit ausgespannene Thema in der kurzen Formel



zusammen und geben ihm damit ein ganz neues Gepräge und die Gültigkeit für den weiteren Verlauf des Satzes, in den es in einer kanonisch verdichteten Grundform

Viol.1, Horn



und daraus entwickelten Varianten als ein Hauptmotiv eingeht. Aber auch der Bewegungsimpuls, der in der zweiten Gruppe vorbereitet ist und sich aus dem 32stel Motiv im Raum der übermäßigen Quarte  $g-cis^1$  zu immer größerer Spannweite entfaltet hat, gewinnt neue Form,

Solo-Viol.



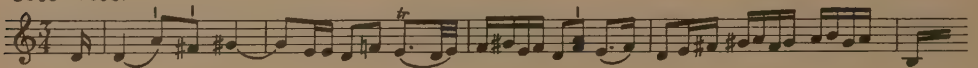
die sich zu freien, aufsteigenden oder fallenden Fortspinnungen und Umkehrungen erweitert. Indessen ist diese Zweiheit nicht im Sinne kontrastierender, sondern sich ergänzender Themen aufzufassen, so wie ihr Entstehungsraum innerhalb einer verminderten Quinte bzw. übermäßigen Quarte sich zu einer Oktave zusammenfügt:  $g^1-cis^1$ ,  $cis^1-g$ . Diese Tritonusgestalt beider Themen ist die Basis der ausgesprochenen Chromatik und der enharmonischen Bildungen des Satzes. Um so auffälliger hebt sich davon ein kurzes signalartiges Trompetenmotiv im Intervall der Kleinterz ab, das der Komponist als einen Stütz- und Ruhepunkt erstmalig bei der Überleitung in den dritten Teil aufklingen läßt und dort weiter thematisch ausspinnt und verarbeitet. Es eröffnet, gefolgt von einem Flötensolo, eine Episode, die in wiederum verhaltenem Tempo nach dem orgelpunktartigen Aufstieg des Orchesters *H-Dis-E-G* zum Einsatz der Solovioline kommt, von der jetzt das thematische Material in mäßigerer Bewegung und größerer Klangbreite durchgeführt wird. Mit seinen fast durchweg doppelgriffigen Passagen steht der Solist dem Orchester so dominierend gegenüber, daß aus dieser Sicht dem dritten Teil die Funktion einer Kadenz zufällt. Noch aber ist es nicht so weit. Der Abbruch auf C bedingt noch einen vierten Teil, der nun in schnellem Tempo reprisenartig die Motive beider vorausgegangener Teile aufnimmt, verbindet und nach dem Einschub einiger retardierender Fermaten den Satz in vier wuchtig kadenzierenden Takten auf seinem Ausgangston G zum Abschluß bringt.

Mit einer auf dem G anknüpfenden, sich tonal nach H wendenden, ruhig schreitenden acht-taktigen Weise der Violinen, Oboen und Klarinetten über einer Gegenstimme der Violoncelli, Kontrabässe und Fagotte beginnt und schließt der zweite, „Arie“ benannte Satz. Der

Zwiegesang umrahmt zwei dreistimmige Teile, deren erster ein Kanon zwischen der Solo-Violine und den Violoncelli mit den Bratschen als freier Mittelstimme ist, während im zweiten Solo-Violine und Bratschen über dem Baß der Violoncelli kanonisch geführt werden. Das Mittelstück zwischen beiden Kanons beginnt mit einer das Bicinium der Anfangstakte auf anderen Stufen aufnehmenden Imitation zwischen dem Solisten und den Violoncelli und Bässen, um dann in einen höchst ausdrucksvoll gesteigerten Orchestersatz überzugehen. Auch dieser ist ein Kanon, der sich zwischen den ersten Violinen und Oboen in der einen, zweiten Violinen, Bratschen und Klarinetten in der zweiten Stimme über der von Violoncelli, Kontrabässen und Fagotten gebildeten Baßstimme abwickelt, bis ihn die Solo-Violine mit jäh hineingeschnittenen Passagen abbricht. Auf Flöten und Hörner wird im ganzen Satz verzichtet, nur die Solo-Trompete ist an den Übergangsstellen einzelner Teile mit dem schon im ersten Satz verwendeten Signalmotiv und seiner Abwandlung und Fortspinnung eingesetzt. Die formale Struktur des ganzen Satzes entspricht also einem zweifach umklammerten Kernstück, während die wohlabgewogene Folge seiner Zwei- und Dreistimmigkeit und seiner instrumentalen Besetzung von Anfang bis Ende einen im melodischen Duktus einheitlichen weiten Bogen spannt.

Ohne Unterbrechung schließt der 3. Satz, das Finale, in lebhaftestem Tempo an mit einem von der Solo-Violine herausgeschleuderten, stark rhythmisierten Thema,

Solo-Viol.



dessen Bewegung sich wie ein Crescendo nach und nach über das ganze Orchester ausbreitet, wo es abgewandelt, zergliedert und von den Streichern in Pizzicati zerpfückt wird. Hier erst, im Abklingen des entfesselten Sturmes, greift der Solist mit einigen Wendungen wieder ein. In den Violinen entwickelt sich noch ein neuer Gedanke, dem zunächst aber nur die Bedeutung eines Seitenthemas zukommt. Mit Figurenwerk fallender verminderter Oktaven in der Solo-Violine, die deutlich auf die absteigenden Intervalle aus dem zweiten Satz Bezug nehmen, schließt dieser Teil, dessen Wiederholung vorgeschrieben ist. Der zweite Teil bringt eine interessante Kombination der beiden vorausgegangenen Themen, woraus sich alsbald eine neue Gestalt entwickelt, die ein in den ersten Violinen beginnendes Fugato der Streicher einleitet. Es unterbricht die Themendurchführung, die erst mit dem Einsatz des Solisten wieder aufgenommen und in gesteigertem Schwunge fortgesetzt wird, um dann, Wendungen des ersten Teiles in tonaler Verschiebung und breiterer Anlage reprisenartig übernehmend, auf G zu einem Ruhepunkt zu kommen. Eine das thematische Material nochmals verdichtende Coda führt zu einem kraftvollen Abschluß in D. Das ganze Werk ist von musikantischer Bewegung und Intuition durchpulst und mit strengem Formbewußtsein gestaltet.

\*

Die tiefe Frömmigkeit, die das ganze Schaffen Schwarz-Schillings durchzieht, führt ihn immer wieder zur geistlichen Musik. So hat er 1955 eine „Missa ‚In Terra Pax‘ zu vier bis sechs Stimmen“ geschrieben und diese Komposition mit dem ihm eigenen klaren Blick für die Aufgabe, welche die Musik eines vornehmlich dem gottesdienstlichen Gebrauch zugeordneten Werkes zu erfüllen hat, in einer Art nüchterner Inbrunst ganz aus dem Worte gestaltet. Nur selten wird die D-Tonalität verlassen, während ein den sprachlichen Ablauf belebender Mensurwechsel häufiger eintritt. Jedoch herrscht zwischen den Stimmen selbst das isorhythmische Prinzip vor, so daß sie bei aller selbständigen Linearität ein überwiegend homophones Klang-



bild formen, das sich durch Vermehrung oder Verminderung der Stimmenzahl und ihre wechselnde Gruppierung häufig verändert. Besonders lebhaft geschieht dies im Gloria etwa in der Weise, daß die Vierstimmigkeit zu zwei dreistimmigen Chorgruppen umgeformt wird, die sich durch Parallelen der Ober- und Unterstimme verbinden und trennen. Innerhalb solcher und anderer Kombinationen finden sich Stimmführungen in Spiegelbewegung und in Organum- oder Fauxbourdon-Art. Ähnlich bewegt geht es im Sanctus zu, während das Credo als Symbol der heiligen Dreieinigkeit durchweg dreistimmig gehalten ist, in der unveränderten Besetzung von Sopran und Alt über einem Unisono aus Alt, Tenor und Baß. Die vollkommene Satzbeherrschung läßt das Technische aber immer hintergründig und im Dienste der reinen Wortaussage bleiben. Es ist das in tönende Bewegung gefaßte metaphysische Erleben einer auf festem künstlerischem und religiösem Fundament stehenden Persönlichkeit, dem wir hier in reiner Form und als einem entscheidenden Wesenszug im Schaffen Schwarz-Schillings begegnen.

PETER GERISCH

## AN DER WIEGE DES JAZZ

Als Tramp in der Bourbon Street

Aus der halboffenen Tür in der *Bourbon Street* drangen Musikketzen. Der Anreißer packte mich am Ärmel. „Come in, Sir, ganz billig.“ „Na dann,“ sagte ich, trat ein — und erlebte die größte Enttäuschung dieses glutheißen Junitages.

Vor drei Tagen war ich per Anhalter von Chicago aufgebrochen und hier herunter „hitchhiked“, um das New Orleans kennen zu lernen, das sich der Europäer gemeinhin vorstellt: die Hafenstadt im sumpfterpesteten Mississippi-Delta mit den schwarzen Matrosen und Hafenarbeitern; den Stadtteil „Vieux Carré“, die vollständig erhaltene spanisch-französische Kolonialsiedlung mit ihren bunt getünchten Häuschen und ihren schmiedeeisernen Balkonen. Vor allem aber war ich hierher gefahren, um die Geburtsstätte des Jazz zu sehen und den Jazz an seiner Geburtsstätte zu hören.

Kaum daß ich mich im Hotel ein wenig frisch gemacht hatte, war ich gleich nach meiner Ankunft in die Bourbon Street im Vieux Carré gegangen, jene enge Gasse, wo in den kleinen Seemannskneipen die ersten schwarzen Musiker aus den schwermütigen religiösen Gesängen ihrer Vorfahren die „blues“ improvisierten, wo der „Dixieland“ geboren wurde und jeder Winkel mit dem Namen einer der Größen des „Jazz“ verknüpft ist.

Bedenkenlos war ich in die erste Kneipe gegangen, deren Anreißer mich so vortrefflich zu keilen verstand — und fand nun drinnen nichts weiter als eine „floor show“: eine jener stereotypen Auskleideszenen, wie sie in jeder amerikanischen Stadt in jedem billigen Nachtkabarett zu sehen sind. Ich machte sofort kehrt.

Draußen riß der Anreißer erstaunt die Augen auf. „Nanu, mein Herr, gefällt Ihnen unser Programm nicht?“ — „Ich will das nicht sehen, ich will Jazz hören, richtigen guten, alten Jazz.“ Er zuckte die Achseln. „Jazz! Welcher Tourist, der hier vorbeikommt, will heute noch Jazz hören! Das gibt es aus jedem Radioapparat. Amüsieren wollen sich die Herren, mal fort von zu Hause.“ Er zwinkerte mit den Augen.

„Ich bin kein amerikanischer Tourist,“ erwiderte ich, „bin aus Europa.“ — „Aus Europa? Ja, sooo. Das ist was anderes. Also passen Sie mal auf — zwei Blocks weiter ist die „Paddock



Das Lokal „Famous Door“ in der Bourbon Street

*Lounge*“ — da gehen sie mal rein. Dort spielt *Octave Crosby*. Richtiger guter Dixieland. Ein wenig besuchter Ort. Aber Sie werden auf Ihre Kosten kommen.“

Ich ging hin und kam auf meine Kosten. Denn ich fand eines jener Lokale, wie sie heute im „Vieux Carré“ in New Orleans ganz selten geworden sind, weil sie dem Touristenrummel Platz machen mußten. Auf einer Art Podium saß eine Kapelle in der üblichen siebenköpfigen Besetzung des „Dixieland“: Klavier, Schlagzeug, Schlagbaß, Saxophon, Trompete, Klarinette und Posaune. Die Musiker waren ausnahmslos Neger.

Vor dem Podium zog sich eine Theke hin, hinter der zwei Barkeeper die Gäste bedienten, die auf hohen Barschemeln daran hockten. Ich bestellte mir amerikanisches Dünnbier, weil ich mir aus finanziellen Gründen nichts Besseres zu leisten vermochte, und hörte auf die Musik.

Die schwarzen Musiker spielten ununterbrochen. Sie schienen nicht für Geld zu spielen und darauf bedacht zu sein, zwischen den einzelnen Stücken möglichst lange Pausen einzulegen, um ohne große Anstrengungen über den Abend hinweg zu kommen. Im Gegenteil; sie spielten offenbar, gerade um sich anzustrengen, sie spielten, als ob sie gar nicht anders könnten, ohne Unterlaß, bis die völlige Erschöpfung sie schließlich für eine Viertelstunde zum Abtreten zwang.

Und so, wie sie die Musik um ihrer selbst willen spielten, hörte man sie auch um ihrer selbst willen an. In der „Paddock Lounge“ — wie auch in den anderen Jazzlokalen — wird keineswegs getanzt. Der Jazz wird zum Zuhören gespielt, nicht zu tänzerischer Betätigung.

Wie gepackt die Musiker von ihrer eigenen Musik waren, konnte man deutlich auf ihren Gesichtern ablesen. Freude und Hingebung drückte sich in ihren Zügen aus. Sie spielten vergnügt, sie lachten dabei, daß die weißen Zahnreihen in ihren dunklen Gesichtern blitzten.





Typische spanische Kolonialhäuschen in der Bourbon Street zu New Orleans 2 Fotos: Peter Gerisch

Besonders auffallend war, daß sie stets das strenge Dixieland-Schema einhielten: erst wurde das ganze Thema einmal durchgespielt. Dann sang der Posaunist den Text, nur von Klavier und Schlagbaß begleitet, während die anderen im Rhythmus dazu die Hände klatschten und gelegentlich als Chor einfielen, dann bekam jedes der Instrumente eine Solopartie, vom Rest der Kapelle leise untermalt. Und zum Schluß dann noch einmal das Thema vom ganzen Orchester durchgespielt.

Ich saß an der Theke, trank — trotz meiner angespannten finanziellen Lage — ein Bier nach dem anderen und lauschte, denn hier wurde ein Repertoire geboten, wie ich es mir oft gewünscht hatte. Eine geradezu klassische Dixieland-Melodie folgte der anderen. Zuerst einmal die abgewandelten „spirituals“: „*When the Saints Go Marchin' in*“ und „*I'm Ridin' the Charriot in the Mornin', Lord*“, die schon im Titel ihren einstigen religiösen Charakter andeuten, aber dann auch der „*Tiger Rag*“, „*Hey Boba Riba*“, „*Muscat Ramble*“ und viele andere.

Als die Neger nach einer langen Weile erschöpft eine Pause einlegten, suchte ich mir ein anderes Lokal — eines der wenigen dieser Art, die es heute noch in New Orleans gibt. Diesmal setzte ich mich standhaft allen Ankeilungsversuchen der Anreißer von „*floor shows*“ zur Wehr und achtete genau auf die Musikketzen, die aus den halboffen stehenden Türen drangen.

Schließlich fand ich, was ich suchte. In einer „*gin-mill*“, einer Schnapsmühle, wie diese Lokale im New Orleanser Seemannston heißen, spielte *Fred Kohlmann* mit seinem Orchester. Zeitungsausschnitte in einem Schaukasten vor der Tür wiesen darauf hin, daß die einzelnen Solisten bereits unter *Jelly Roll Morton*, *King Oliver*, *Duke Ellington* und anderen Größen des Jazz gespielt hatten.

Ich weiß nicht, wie lange ich dort geblieben bin. Der richtige „Dixieland“ wirkt nicht ermüdend, man kann ihn stundenlang hören, und immer wieder ist er neu, ganz anders, immer wieder mitreißend und faszinierend.

Zu vorgeschrittener Stunde entdeckte ich, daß ich kein Geld mehr in der Tasche hatte, und machte mich wohl oder übel auf den Heimweg. Unglücklicherweise aber kam ich an der „Famous Door“ vorbei, einem der berühmtesten Jazzlokale des „Vieux Carré“. Eine Weile blieb ich vor der Tür stehen und lauschte der Musik. Dann konnte ich der Versuchung nicht widerstehen. Ich ging hinein, um vielleicht fünf Minuten in einer Ecke zuhören zu können, ohne mich setzen zu müssen. Aber der Geist des Jazz schien mir in dieser Nacht gnädig: auf einem Tisch in einer Ecke entdeckte ich ein halbvolltes Bierglas, das ein Gast dort stehen gelassen haben mußte. Spornstreichs eilte ich hin — und setzte mich hinter das Bierglas, so daß ich von Kellnern unbeachtet blieb. Auf diese Weise hörte ich ohne einen *cent* in der Tasche noch eine weitere Stunde Jazz — oder waren es zwei?

Ich weiß es nicht mehr genau, denn ich war zu stolz auf diesen Trick, ungeachtet dessen, daß er moralisch etwas anfechtbar war. Aber schließlich war ich viele tausend Kilometer aus Europa gekommen, um in New Orleans Jazz zu hören — jenen Jazz, der dort heute nur noch ganz vereinzelt gespielt wird —, wo er aber gespielt wird, noch so mitreißend, so jung und unverbraucht ist wie am ersten Tag.

---

Es gibt zu allen Zeiten Jugend, und sie ist stets die nämliche: - zuerst gläubig begeistert, großmütig und folgend; dann überlegen, selbstständig, spöttisch und trennend - bis eine neue Jugend ihren Platz einnimmt.

Der Jugend gehört meine Liebe und soll ihr fortan gehören. Ihre unmöglichen Pläne, ihre unbefangenen Fragen, ihre entwaffnenden Einwürfe, ihr trotziger Widerspruch, ihre raschschlagenden Herzen - sie wühlen die Erde auf und streuen in sie neuen Samen.

Die der Jugend vorausgehen, sollten sich fühlen als der Erdboden, der den neuen Samen willenlos aufnimmt und in reifer Kraft überraschende Pflanzengebilde hervorbringt. Meine Ehrfurcht gehört der Jugend und ihr mein Dank. Sehr schön - aber leider optimistisch. Die Jugend ist meistens konservativ, und ihre Versprechen sind trügerisch. Das Alter ist entweder beschränkt - wohlwollend oder bissig. - Die „Guten“ stehen in jedem Alter allein.

FERRUCCIO BUSONI



## MUSICA-BERICHT

NEUES HAUS MIT NEUEN BÜHNEN Mannheim

Tausende umsäumten im fahngeschmückten Mannheim den Goetheplatz, als das neu erstandene Nationaltheater zu einem Festakt seine Pforten öffnete. Dieser neuartige Theaterbau Gerhard Webers, den sich die theaterfreudige Bürgerschaft zum 350jährigen Stadtjubiläum und zur 175. Wiederkehr der denkwürdigen Aufführung von Schillers „Räubern“ schenkt, steht im grünen Herzen der Stadt, zwischen Luisenpark und Friedrichsring. Die Gliederung, die Pfeiler und Fenster dem trapezförmigen Bau mit den zwei Bühnen unter einem Dach geben, wirkt hell und aufgeschlossen, mehr langgestreckt als in die Höhe strebend. Wie ein leichter Akzent sitzt der durch Linien bewegte Turm scheinbar lose auf. Eine große gläserne Eingangshalle zieht den Besucher in das doppelte Haus, durch dessen weites Foyer der Goetheplatz mit einfachen, geglätteten Steinplatten hindurchgezogen ist.

Hell bleibt auch dieses klug gegliederte Foyer, das 2000 Besuchern reichlich Platz bietet; durch die Glaswände können gar noch die Außenstehenden an der festlichen Vorfreude teilnehmen. Das Foyer, umgrenzt durch dezent geordnete Garderoben und das Restaurant, empfängt seine eigene Atmosphäre durch den bestimmenden Wechsel der Pfeiler, des an der schalldämpfenden Decke virtuos verstreuten Lichts, der einfarbigen Velourteppiche und Sitze sowie des ausgesparten Wandschmucks der Mosaiken.

Breite Treppen führen an den Außenwänden entlang zu den Spielräumen im ersten Stock. Ihnen vorgelagert sind an den Schmalwänden zwei kleinere Foyers, die den Blick in die Gartenstadt freigeben, so daß vor Beginn der Aufführung und auch in den Pausen die räumliche Verbundenheit von Theater und Stadt spürbar bleibt. Diesen Lichtgedanken seines Lehrers Mies van der Rohe konnte Gerhard Weber glücklich in die Verwirklichung seiner Absichten übernehmen.

Die Zuschauerräume, im Charakter betont kontrastiert, meiden äußeren Prunk, Plüsch und Kronleuchter vergangener Zeiten. Sie wirken ruhig und einfach, aber durchaus persönlich, haben natürliche Atmosphäre durch das Material: unverputzten grauen Beton und rote Lochziegelsteine. Licht und Helligkeit geben den nicht übermäßig großen und hohen Räumen Weite und Festlichkeit.

Die Planungen sind von Intendant Dr. *Hans Schüler* und dem Architekten Professor *Gerhard Weber*, dessen Wiederaufbau der Hamburger Staatsoper bereits lebhaftes Interesse weckte, sehr exakt nach den Gegebenheiten des Platzes (über einem Bunker) und den technischen Anforderungen in schöner Team-Arbeit gefördert, alles ist auf die Praxis, auf Notwendigkeit und Gebrauch gestellt, um den Betrieb zu vereinfachen, die Kosten in Grenzen zu halten und doch den Räumen über das Zweckmäßige hinaus den Charakter des Festlichen, die Entrückung aus dem Alltag zu wahren.

Das Große Haus für Oper, großes Schauspiel und Ballett ist mit 1200 Plätzen konventioneller gehalten. Ansteigende Sitzreihen des großen Parketts bieten überall gute Sicht. Unter dem Rang ist die Regiezone. Diese „Kommandobrücke“ ermöglicht den spieldirekten Einsatz aller Hilfsmittel, der Beleuchtung, die Steuerung der Projektionen und Tonbänder. Schwerbeschädigte können im Stuhl in besondere Räume gefahren werden, Schwerhörigen dienen eigene Anlagen. Schmale Logen sind langsam fallend an der Seite, mit Plexiglas verkleidet, angebracht. 140 Lampen, eine hübsche Stilisierung alter Rampenleuchten, geben angenehm gestaffeltes Licht von der Decke, die eine Unzahl von Bühnenscheinwerfern verbirgt. Bequeme Sessel auf einem Fuß sind mit hellen Stoffen überzogen; die mit einer feuerfesten Holzfolie verkleideten Wände geben angenehme Raumwirkung, begünstigen die vorzügliche Akustik und strahlen warmes Licht auch während der Aufführung aus.

Das kleine Haus mit 600 oder 800 Plätzen ist durch zahlreiche Hebepodien ver wandelbar: für Arena, Podiums- und Guckkastenbühne; kleine Opern mit 50köpfigem Orchester können gespielt, Vorträge gehalten, Konzerte veranstaltet werden. Auf Schnürböden wurde verzichtet. Der indirekt beleuchtete Raum kann um die Treppen verengt werden, Sitzplätze, um 60° drehbar, sind ausfahrbar. An der Decke Scheinwerfer und Aufhänger für Dekorationen: eine vielgestaltige Experimentierbühne.

Hinter den Spielräumen der schalldicht getrennten Häuser sind geräumige Hinterbühnen und die Transportzone, in die durch Fahrstühle Kulissen aus dem benachbarten Werkhaus störungsfrei eingefahren werden können. Die große Bühne mit



Der Neubau des Nationaltheaters Mannheim

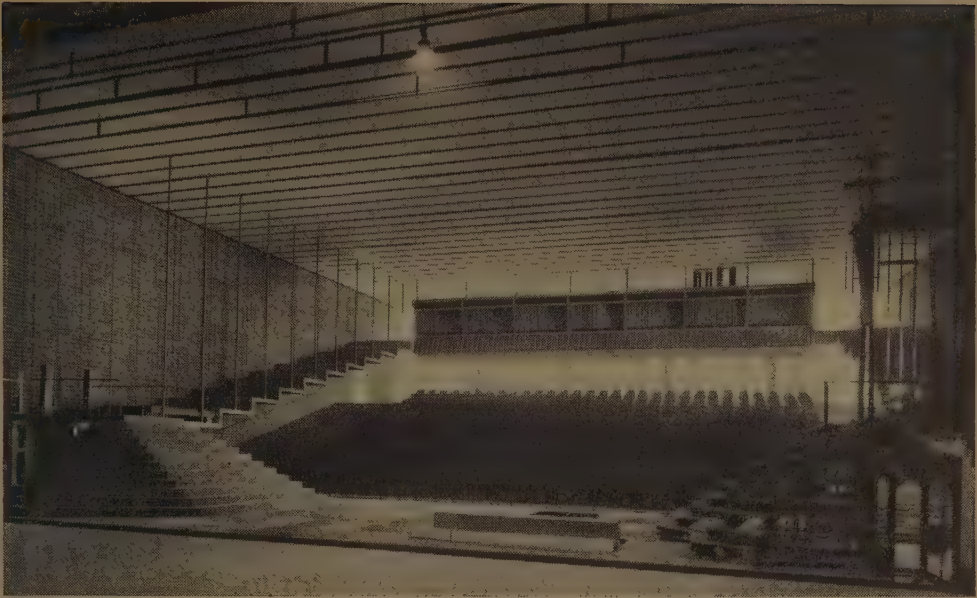
einer Tiefe von 26 zu 23 Metern hat eine Drehscheibe von 17 m, 20 Versenkungsmöglichkeiten, 60 Dekorationshandzüge. Die Seitenbühne dient den Bereitstellungen. Nach den Erfahrungen des Behelfstheaters wurde auf den großen technischen Apparat verzichtet, um mit Licht zu improvisieren und stets neue Verwirklichungen zu erreichen, für die die Kommandobrücken alle Hilfen bieten. Nebenräume, Probebühnen, Garderoben, Magazine sind sinnvoll angeordnet.

Für den Festakt war die ganze Tiefe des Großen Hauses geöffnet; das gesamte Personal füllte die Bühne, als Gerhard Weber den Schlüssel an Oberbürgermeister Dr. Reschke übergab und dieser sie an Intendant Schüler zu treuen Händen weiterreichte: „O Gott, welch ein Augenblick“ erklang aus Beethovens „Fidelio“ unter Herbert Albert. Zum zweiten Male wurde der Schillerpreis verliehen, an den Regisseur Jürgen Fehling, der „als ein guter, starker, beispielgebender Geist die Kräfte des Theaters beschworen“ habe.

Im September 1943 wurde das alte Haus nach der Neueinstudierung von Webers „Freischütz“ vernichtet. Mit dieser „deutsche Oper“ begann Intendant Schüler im neuen Haus. Dieses Wiederanknüpfen an die Tradition unter in jeder Hinsicht anderen Bedingungen darf als schönes Sym-

bol gelten, wenn sie auch der Mannheimer Tradition, der Aufgeschlossenheit zu gegenwärtiger Kunst vielleicht nicht entsprach. Schülers szenischer und Paul Walters bildlicher Darstellung ging es um eine durchaus heutige, gültige Verwirklichung, die romantisches Pathos ebenso ausschloß wie nüchterne Sachlichkeit. Das erwies die pflegliche Behandlung des gesprochenen Wortes, die Sparsamkeit in Geste und Bewegung. Glückhaft die Stille der Forsthausbilder, in deren Intimität der Wald, das Grün hineingenommen war. Selbst die Ännchenszenen wahrten natürliche Frische, gesunden Humor, den Schüler gar dem Jägerchor apart und reichlich zukommen ließ. Schwierig die Wolfsschlucht: Kaspar auf hohem Kubus, Samiels Antworten zum Kugelsegen ohne Dämonie. Bewegt die Rahmenszenen, zumal Alberts musikalische Deutung auf klangliche Transparenz bedacht war. Ein ausgewogenes Ensemble mit dem männlich-baritonalen Max Hasso Escherts, Willi Wolffs gerissenem Kaspar, dem munteren Ännchen Petrina Kruses und Lore Wißmanns unsentimentaler Agathe fügte sich dieser schönen, unkonventionellen Interpretation Schülers.

Am berühmten 13. Januar gingen „Die Räuber“ über die Arena-Bühne des kleinen Hauses, die Paul Walter für die fesselnde, gut vierstündige



Das kleine Haus des neuen Nationaltheaters Mannheim mit aufgebauter „Räuber“-Dekoration 2 Fotos: Pfau, Mannheim

Inszenierung Erwin Piscators beherrschend ausgebaut hatte, den intimen Szenen allerdings weniger dienlich als den bewegteren. Die Musik Aleida Montijns verbreiterte manches zu einer Expressivität, die dem Furioso der Aufführung nicht entsprach.

Die dritte Festaufführung war dem Ballett zugefallen. Ingeborg Guttman präsentierte im Großen Haus drei stilistisch divergierende Werke in einer Choreographie, die gleich charakteristisch für ihre Gestaltungskraft wie für die bemerkenswerte Leistungsfähigkeit des Ensembles wurden: „Die vier Jahreszeiten“ zu vier Concerti Grossi Vivaldis, Samuel Barbers „Medea“ und Manuel de Fallas „Dreispiß“. Die tänzerische Verwirklichung der jeweils drei konzertanten Sätze Vivaldis (mit Solovioline) wahrte die Form des barocken Genrebildes. Barbers Musik zu Martha Grahms Libretto ist in der expressiven Neuroantik (1946) gegenständlicher, ausdrucksreicher in ausladender, dissonanzengeschärfter Gestik. Der „Dreispiß“ beschloß als erfrischendes, humorgesättigtes Satyrspiel den Abend.

Karl Fischer musizierte Vivaldis Concerti aus barocker Kontrastwirkung. Er gab auch dem Klangfundament mit Cembalo und Harfe spezifische Färbung, bei der nur die Verwendung der

Hammondorgel peinlich berührte. Da in diesem neuen Haus Sauberkeit der Mittel und des Materials groß geschrieben werden, überraschte diese verdrießliche Fehlbesetzung, wo eine wirkliche Orgel, sei es nur ein Positiv, genuine Klang geben könnte. Barbers Musik wurde vom Orchester unter Fischers geschmackvoller Interpretation der stärkste musikalische Eindruck. Eine wahre Augenweide waren Paul Walters zauberhafte Bilder; sie entsprachen absolut dem Stil der Werke, ob es die stilisierte Frühlingslandschaft mit Calderschen Mobiles, die karge Winterszene, die strengen Linien des „Medea“-Bildes oder die Buntheit der mit Treppen und Balkons zusammengegerafften spanischen Häuschen waren. Ingeborg Guttman konnte mit der Gruppe wie mit den Solisten (Frank Hoopmann, Egon Jeschke, Maria Timm, Irmgard Rother und Roger George) ihre Absichten überzeugend umsetzen.

Statt der umgearbeiteten „Zaubergerige“ Werner Egks hätte nach diesem sehr betont rückschauenden Beginn im neuen Haus ein kräftigeres Werk unserer Zeit stehen dürfen, das dem Wagemut dieser Bühne, der zuletzt noch Kreneks „Pallas Athene“ auf der Behelfsbühne gegolten hatte, entsprach. Vielleicht aber sollen erst Erfahrungen gesammelt werden. Dann aber dürfen wir auf ein



gewichtiges, diskutierfähiges Werk unserer Zeit hoffen, für das diese Bühne alle Voraussetzungen bietet.

Gustav Adolf Trumppf

\*

Das besondere Kennzeichen der festlichen Aufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ im Kleinen Haus des Mannheimer Theaters war eine reizvolle Harmonie zwischen den szenischen und musikalischen Elementen. Joachim Kleiber zeigte sich hier als Mozart-Regisseur von Geschmack und Musikalität. Er offenbarte ein sicheres Gefühl für die spezifische Eigenart dieses Werkes und tauchte das Ganze in eine wohltemperierte Atmosphäre heiteren Behagens. Bühnenbilder und Kostüme, auf Entwürfe von Paul Walter und Gerda Schulte zurückgehend, präsentierten sich in schlichter Schönheit. Herbert Albert dirigierte mit allem nur erdenklichen Gefühl für den Humor wie für den Ernst der Partitur. Die Darsteller (Edith Jäger, Karl Bernhöf, Hertha Schmidt, Kurt Albrecht, Heinrich Hölzlin) fühlten sich von seiner mitreißenden Temponahme lebhaft angefeuert und trugen durch stilsicheren, empfindungswarmen Gesang und muntere Spiellaune wesentlich zum Erfolg des Abends bei.

Lz.

#### „JEPHTA“ SZENISCH

Stuttgart

Eine szenische Uraufführung 206 Jahre nach der Geburt des Werkes — dieses Kuriosum an der Stuttgarter Staatsoper erwies sich als ein überzeugend gelungenes Experiment. Die Aufführung des Oratoriums „Jephta“ kann der Händel-Renaissance unserer Zeit neue Impulse geben. Es ist ja leider so, daß nicht nur das Opernwerk Händels renaissancebedürftig wurde. Auch die Pflege seiner Oratorien schrumpft immer mehr zusammen. Welche Schätze durch solche Denkfaulheit und Hörträgheit ungehoben bleiben, zeigte der gewaltige Eindruck des „Jephta“, des letzten Oratoriums Händels. Die Stuttgarter Staatsoper hatte zum ersten Male eine szenische Fassung gewählt. Tatsächlich gehört „Jephta“ zu den dramatischsten Oratorien des Meisters. Eine Episode aus dem Alten Testament lieferte den Stoff. Jephta, der Feldherr Israels, hat Jehova gelobt, den ersten, der ihm bei der siegreichen Rückkehr aus der Schlacht entgegenetrete, zum Opfer zu bringen. Dies aber ist seine eigene Tochter. Der tragische Konflikt in der Brust des Vaters löst sich schließlich versöhnlich. Jehova begnügt sich damit, daß sich die Jungfrau zeitlebens sei-

nem Dienst weihet. Händel verzichtet in diesem Oratorium sowohl auf den „Testo“, den Erzähler, wie auf alle rein betrachtenden Nummern. Seiner ganzen Anlage nach ist „Jephta“ also, ähnlich wie „Samson“, eine biblische Oper.

Die Überraschung der Stuttgarter Premiere war, wie außerordentlich modern dieses über 200 Jahre alte Werk wirkte. Das ist vor allem das Verdienst von Günther Rennerts Inszenierung. Es ging dem Regisseur keineswegs darum, eine Art von Opernersatz zu bieten. Er betonte vielmehr die oratorischen Züge des Werkes. Aber gerade dadurch rückte es in eine verblüffende Nähe zu einer sehr wesentlichen Richtung des zeitgenössischen Musiktheaters, nämlich jener Mischform zwischen Oper und Oratorium, für die Strawinskys „Ödipus Rex“ charakteristisch ist. Rennert läßt das ganze Oratorium auf einer von Caspar Neher entworfenen Einheitsszene spielen. Sie soll nicht Illusions-Kulisse sein, sondern einen monumentalen Spielraum bieten. Ein „Verfremdungseffekt“ im Sinne des epischen Theaters unterstreicht die Illusionsfeindlichkeit noch. Alle Hauptdarsteller bleiben nämlich auf der Bühne anwesend, sie treten nur vor, wenn ihr Stichwort fällt, und ziehen sich dann wieder auf ihre Plätze zurück. Dieses Prinzip war allerdings nur im ersten Teil durchzuführen, da sich nach der Pause die dramatischen Ereignisse sozusagen überschlugen. Auch wurde ein gewisser Bruch deutlich, als im Hintergrund der Szene symbolistische Tanzgruppen auftauchten, die das Geschehen mit einer fast peinlichen Realistik ausdeuteten. Es wäre gar nicht nötig gewesen. Die einfachen, aber nicht marionettenhaften Gruppierungen und Gesten waren bei aller Stilisierung so beredt, so in Harmonie mit Händels Klanggebärde, daß die Andeutung vollkommen ihren Zweck erfüllte. Die Phantasie des Hörers und Beschauers wurde angeregt, doch nicht vergewaltigt, die Musik konnte ihre Zauber frei entfalten. Es ist Musik eines reifen Meisters, der, auch wenn er über dem Schreiben der Partitur erblindete, im Vollbesitz seiner Inspiration war.

Daß „Jephta“ einen so begeisternden Eindruck hinterließ, ist nächst Rennert auch dem hohen musikalischen Niveau der Aufführung zu danken. Ferdinand Leitner, dem Heinz Mende als Chorleiter zur Seite stand, ist dafür verantwortlich. Die Stuttgarter Fassung benützte die Bearbeitung von Hermann Stephani, fügte jedoch Nummern aus der Originalpartitur hinzu. Andererseits wurde stark



Georg Friedrich Händel: „Jephta“ in der szenischen Erstaufführung der Württembergischen Staatsoper Stuttgart  
Foto: Winkler-Betzendahl

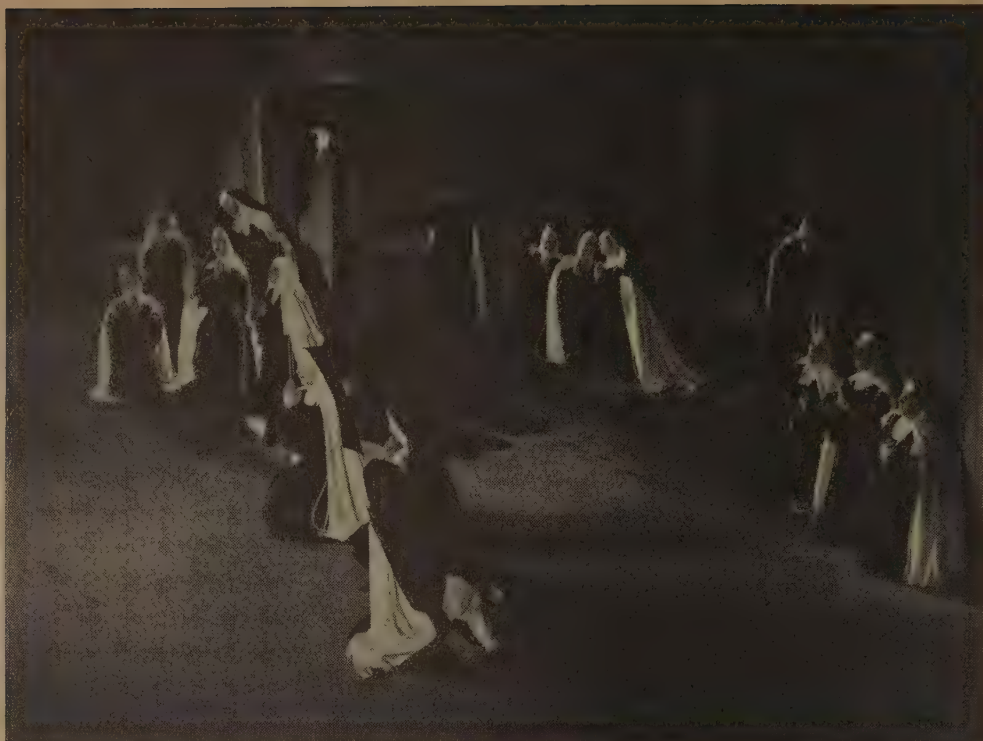
gekürzt. Die Straffung kam zweifellos der Wirkung auf ein händelentwöhntes Publikum zugute. Sie scheint nur dort bedenklich, wo die dreiteilige Form der Da-Capo-Arie Händels durch die Weglassung der Reprise gestört wurde. Einige der besten Sängerschauspieler der Stuttgarter Oper standen auf der braungoldenen Monumentalbühne. Voran Josef Traxel, ein „Jephta“ von tenoralem Glanz und ungewöhnlicher Leichtigkeit in den barocken Koloraturen, Friederike Sailer als anmutig zarte Tochter und die bedeutende Tragödin Res Fischer. Ist Händel nun auf dem Umweg des Oratoriums ein neuer Weg auf unsere Repertoirebühnen geöffnet worden? Seine Opern sind dort, allen Göttinger und Hallenser Renaissanceversuchen zum Trotz seltene Gäste geblieben. Auch an die Inszenierung von Oratorien werden sich immer nur die größten, leistungsfähigsten Opernhäuser wagen können. Aber selbst wenn die Stuttgarter „Jephta“-Premiere kein anderes Verdienst hätte, als auf die verborgenen

Herrlichkeiten von Händels persönlichsten Schöpfungen, eben seinen Oratorien, neugierig zu machen, so hätte sich das Experiment gelohnt.

Kurt Honolka

#### DIALOGHI DELLE CARMELITANTE Mailand

Die „*Dialoge der Karmeliterinnen*“, die eines der vielen denkwürdigen Ereignisse aus der großen französischen Revolution vor Augen führen, hat *George Bernanos* nach der Erzählung „Die Letzte am Schafott“ von Gertrud von le Fort unter dem Titel „*Begnadete Angst*“ für die Bühne bearbeitet und Francis Poulenc als Oper gestaltet die kürzlich an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde. Es ist die ergreifende Geschichte der jungen Aristokratentochter Blanche de la Forze, deren empfindsame Seele aus der Realität des Lebens, die durch die Revolution zur Unerträglichkeit gesteigert wird, in die Abgeschiedenheit des Klosters fortstrebt. Im weiteren Verfolg des von einer lebendigen, ja feurigen Dialektik vorwärts



Francis Poulenc: „Dialoghi delle Carmelitane“ in der Uraufführung der Mailänder Scala

Foto: Piccagliani, Mailand

getriebenen Dramas schwankt Blanche zwischen Angst und einer auf Gottesglauben gestützten Zuversicht. Wie die Auführer die Nonnen zur Guillotine schleppen, könnte sie wohl eine sichere Zuflucht finden, doch entschließt sie sich freiwillig, den Nonnen zu folgen, um mit ihnen heiteren Sinnes, alle irdische Bedrängnis hinter sich lassend, in die Ewigkeit einzugehen.

Man kennt Poulenc auch im Ausland als Autor zahlreicher Klavierstücke und Kammermusik von knapper Aussage, die etwa im Stile Ravels phantasievoll eingegeben sind und die Feinschmecker durch ihren unverwechselbaren französischen Charakter erfreuen, durch Esprit und Eleganz, Klarheit der Aussage und feine formale Gestaltung, ohne den Ohren irgendwie weh zu tun. Vielleicht darf man aber auch die erstaunliche Tatsache, daß der Komponist in seinem neuen in drei Akte mit zwölf Bildern aufgeteilten Werk auf die Form der „Nummernoper“ zurückgekommen ist, mit der Aufmerksamkeit in Beziehung brin-

gen, die er der formalen Ausgestaltung der Einzelheiten zugewandt hat. Bei dieser Anlage der Oper sowie der anderen erstaunlichen Tatsache gegenüber, daß sie völlig vom tonalen Standpunkt aus verständlich ist, könnte ein Zuhörer, würde er den Autor des Werkes nicht kennen, vielleicht eher auf einen französischen Komponisten aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als auf einen Tonsetzer unserer Zeit raten. Nur die ganz persönlichen klanglichen Finessen, von denen das Werk köstlich überglänzt wird, könnten ihn wohl in seiner Meinung unsicher machen. Man möchte jedoch vermeinen, daß Poulencs eleganter Musikstil den hohen Anforderungen, die das mit solchen Gewissenskonflikten und der Furchtbarkeit der äußeren Ereignisse ausgestattete Drama an den Komponisten stellt, unmöglich gerecht werden könnte. Aber das ist zum Glück nicht der Fall; denn sein Werk ist keine bloß gleißnerische und glänzende Instrumentaloper, vielmehr, was eines seiner Gattung in erster Linie und vor allem in Italien sein muß, eine wahre Gesangsoper, die so-



wohl den Solisten wie auch den Zuhörern Freude machen muß. Der Gesang ist es, den der Komponist, wo es der Vorgang erfordert, mit Affekten, mit Gefühlen und Leidenschaften erfüllt hat, der letzters auch den ungewöhnlichen Wert der Oper bestimmt und der ihr auch einen bedeutenden Erfolg gesichert hat. Und es sei noch hervorgehoben: Wie in einer der schönsten älteren Gesangsopern des Südens, so hat der Pariser Meister auch in dieser Nonnenoper seine höchste musikalische Kraft in den letzten Akt gelegt, wo Blanche mit Worten und einer Musik, die tief ans Herz greifen, ihrem Tod und ihrer Verklärung entgegengeht.

Für die Wiedergabe waren die besten gegenwärtigen Einzelkräfte der Schaustätte — mit Virginia Zeani, einer Sopranistin, die in verheißungsvollem Aufstieg begriffen ist an der Spitze — eingesetzt worden. Maestro Sanzogno deutete die Partitur feinfühlig und präzise. Margarete Wallmann führte das Bühnengeschehen, das in dem von Georges Wakhevitsch illusionsfördernd erstellten Rahmen vor sich ging, im einzelnen wie im großen Zusammenhang zuverlässig und mit wachen künstlerischen Sinnen. Max Unger

#### UM DIE ZUKUNFT DER „OPERETTE“ München

Den aktuellen Anlaß zu der Frage, in welcher Richtung sich die Operette entwickeln könne, gab die in dieser Spielzeit recht aktive Bayerische Staatsoperette im Münchener Gärtnerplatztheater mit zwei Uraufführungen „musikalischer Komödien“ und der Erstaufführung eines direkt aus Amerika bezogenen, echten „Musicals“. Daß auf alle diese drei Werke der Gattungsbegriff „Operette“ nicht mehr anwendbar ist, kennzeichnet die Situation des heutigen Unterhaltungstheaters. Das für bestimmte Reizillusionen gebaute dramaturgische Schema der bürgerlichen Operette des 19. Jahrhunderts ist völlig verbraucht und besitzt keine entwicklungsfähigen Ansatzpunkte mehr. Der Wandlungsprozeß des musikalischen Unterhaltungstheaters schlägt völlig neue Richtungen ein, die zunächst keine einheitliche Typisierung erkennen lassen, wenn man nicht voreilig den noch recht vagen Begriff „Musical“ zur unkritischen Kollektivbezeichnung mißbrauchen will.

Sieht man von dem auch qualitativ sehr unterschiedlichen musikalischen Habitus dieser drei Werke ab, so verbindet sie doch ein gemeinsames Kriterium, sie geben sich literarisch anspruchsvoll. Die selbständige Gültigkeit des Librettos er-

scheint zuerst wichtig. Es besitzt Eigensubstanz und ist nicht allein für den musikalischen Zweck mit der bestimmten Aufteilung in Gesangs- und Tanznummern gezimmert. Im „Musical“ hat die Musik ihre Vorrangstellung aufgegeben, das erscheint wie ein Widerspruch. Auch an dem Musical „Kiss me, Kate“ spürt man, wie die Librettisten Samuel und Bella Spewack den Gesangstexten und der Musik von Cole Porter eben nur einen Platz eingeräumt, aber eben gerade so viel um den Begriff „Musical“ zu rechtfertigen. Die Musik dient auch nicht mehr der stimmungsfördernden Überhöhung der Handlung, sie ist vielmehr derb realistisch zupackend und unterstreichend, so wie die Handlung selbst, die Shakespeares Drama „Der Widerspenstigen Zähmung“ zu einer recht handfesten Wirklichkeit werden läßt. Natürlich ist dieser literarische Handlungskern in einen recht deftigen Rahmen gestellt. Die Musik von Cole Porter hakt sich nicht im Ohr fest. Die recht drastische und grellfarbige Inszenierung von Willy Duvoisin hatte sich zusätzlich die Publikumssicherheit erhöht durch die Besetzung der beiden Hauptpartien mit den Starnamen von Lola Müthel und Johannes Heesters, denn das Musical gestattet das, es gehört wohl zu seinen besonderen Eigenschaften, daß es keine ausgesprochenen „Stimmbesitzer“ benötigt.

Auch Paul Burkhard, der mit seinem schmissigen „Feuerwerk“ einen so großen Erfolg hatte, will der Restauration der Operette auf dem literarischen Bildungswege beikommen und bemühte hierzu sogar seinen ersten, ehrwürdigen Landsmann Gottfried Keller. Er weiß zwar nicht recht, ob die Bezeichnung „musikalische Komödie“ für das nach dem aus den Seldwylers Geschichten Kellers entnommenen Märchen gearbeitete Werk „Spiegel, das Kätzchen“ zutreffend ist. Er bedauert sehr, daß der so reizende Begriff „Operette“ stark an Ansehen und Wert verloren hat und hofft, daß jemand für dieses „Kätzchen“ einen neuen Namen findet. Das dürfte nicht leicht sein, weil hier ein offener Mißbrauch mit der Literatur getrieben wurde. Der Verfasser des Librettos, Fridolin Tschudi, hat völlig übersehen, daß Gottfried Kellers behaglich-scurriler Geschichte aus dem in sich versponnenen, philiströsen Seldwyla alle dramaturgischen Voraussetzungen fehlen. So kam ein merkwürdig schwerfälliges und steifes Etwas heraus, das weder Märchen, noch Fabel, am allerwenigsten Komödie ist. Und der Komponist vergrößerte noch das Unheil, indem er, wahr-

scheinlich aus Respekt vor der hohen literarischen Herkunft des Stoffes, das Buch veroperte, d. h. durchkomponierte. Seine sonst so leicht bewegliche Phantasie wagte in dieser diffusen Atmosphäre nichts, auch sie gab sich gut bürgerlich mit hörbaren Beziehungen zu Lortzing und Offenbach, denen Richard Strauss noch etwas zeitgemäße Farbe aufgelegt hat. Da außerdem die Inszenierung die Romantik auch im Bühnenbild ernst nahm und leichte Möglichkeiten zur ironischen Persiflage ungenützt ließ, blieb das Uraufführungspublikum ziemlich ratlos, wie es sich zu dieser komischen Mischehe von Gottfried Keller und Operette verhalten soll. Es beschränkte sich darauf, dem ausgezeichneten Ensemble mit dem gewissenhaften Kapellmeister Kurt Eichhorn an der Spitze für seinen guten Dienst an einer unzulänglichen Sache zu danken.

Nach dieser Enttäuschung hoffte man mit der zweiten Uraufführung, dem von Spoliansky mit Musik ausgestatteten Seiltänzerstück „Katharina Knie“ von Carl Zuckmayer einen Treffer zu ziehen. Aber auch diese Ehe von ausgesprochenem eigenständigem Schauspiel und Musik ist eine unnatürliche. Man vermag nicht einzusehen, welche Gründe zu der Vertonung geführt haben mögen. Eigentlich darf man gar nicht von Vertonung sprechen, die Musik ist dem Stück von Zuckmayer einfach aufgepfropft worden, sie besitzt keinerlei organisch gewachsene dramaturgische Verbindung zur Handlung, es wird irgendwo und irgendwann plötzlich gesungen oder gespielt. Ja man mußte sich von Robert Gilbert noch zusätzlich Gesangstexte schaffen lassen, um Gelegenheiten zum Singen zu finden. Und Mischa Spoliansky hat bei der Vertonung an den alten großen Operettenstil gedacht, der die Rührseligkeit bis an die Grenze des geradezu unerträglich Peinlichen auskostet. Man fragte wieder, was der Einfall, diese sentimentale Zirkusgeschichte unter Musik zu setzen, eigentlich bezwecken will. Auf keinen Fall ist etwas selbständig Neues daraus geworden, der Begriff „Musical“ will nicht passen, ja es ist nicht einmal ein stilbildender Versuch in der Richtung auf ein neues musikalisches Unterhaltungstheater. Hans Albers in der Gestalt des alten Knie ist die große Attraktion des Stückes, die das Publikum in das Theater lockt. Angesichts dieser drei Begegnungen bleibt die Frage: „Was wird aus der Operette?“ weiter offen. Allein von der gehobenen Literatur her wird man das Problem nicht lösen können.

Joachim Herrmann

## BALLET, ORATORIUM UND NEUE MUSIK

Berlin

Der neue Ballettabend der Komischen Oper enthielt lediglich zwei Werke aus dem slawischen Bereich: Karol Szymanowskis „Harnasie“ von 1931. und Igor Strawinskys „Petruschka“. Obwohl es sich bei dem Szymanowski-Ballett zweifellos um eine der wichtigsten Schöpfungen des polnischen Komponisten handelt, ist es bisher in Deutschland — abgesehen von einer Hamburger Aufführung im Jahre 1937 — kaum recht bekannt geworden. Lange hat Szymanowski an diesem Werk gearbeitet; und er hat sich die Mühe genommen, das Volksleben und die Bräuche der in der Hohen Tatra beheimateten Goralen an Ort und Stelle eingehend zu studieren, um sich auf diese Weise erst einmal die folkloristischen Grundlagen zu schaffen, deren er für die Handlung der „Harnasie“ bedurfte. Diese mannigfachen Elemente der Volksmusik, die allenthalben (insbesondere natürlich in der Hochzeitsfeier des 2. Bildes) durchklingen, werden nun in den reifen Personalstil des Komponisten eingeschmolzen: in eine unendlich verzweigte und verfeinerte Klangwelt, die allerdings die Eigenschaft hat, das Kraftvoll-Ursprüngliche zu dämpfen und zugleich wieder sonderbar transparent werden zu lassen. In ihrer Art ist diese Partitur vollkommen; in der Musik geht dauernd so vielerlei vor, daß darüber die unmittelbare Wirkung auf das Publikum abgeschwächt, ja stellenweise sogar in Frage gestellt wird. Für die Berliner Erstaufführung hatte man extra zwei Künstler aus Polen verpflichtet: den mit diesem Werk eng verbundenen Dirigenten Zygmunt Latoszewski und den Choreographen Eugeniusz Paplinski, dessen Einstudierung an Klarheit merkwürdigerweise einiges zu wünschen übrig ließ. Die von Rudolf Heinrich entworfenen Bühnenbilder und Kostüme hingegen trafen genau die geforderte Atmosphäre; und die Tanzsolisten (Ursula Dröhmer, Wladimir Marof, Gudrun Müller, Gise Furtwängler, Günter Mertins) bewährten sich ebenso wie die Tanzgruppe und der Chor der Komischen Oper.

Die geniale „Petruschka“-Musik Strawinskys hat von vornherein gewonnenes Spiel, sie findet, wo sie auch immer erscheint, offene Ohren und Herzen. So war es auch an diesem Abend, dem Gertrud Steinwegs präzise choreographische und Václav Neumanns beflügelte musikalische Leitung das Gesicht gaben. Tänzerisch boten vor allem die nach Berlin zurückgekehrte Manon Ehrfur-Chau-



Karol Szymanowskis Ballett „Harnasie“ in der Komischen Oper Berlin Foto: Simon, Berlin

four (Ballerina) und Georg Groke (Titelrolle) hervorragende Leistungen. Die prägnante Ausstattung steuerte wiederum Rudolf Heinrich bei.

\*

Dank der Initiative Mathieu Langes, des Direktors der Singakademie, und dank der Unterstützung dieses seines Planes durch den Sender Freies Berlin kam es kürzlich zur einmaligen Wiederaufführung des Oratoriums „Die Israeliten in der Wüste“ von Carl Philipp Emanuel Bach. Von vornherein verzichtet das von Daniel Schiebeler verfaßte Textbuch auf große Spannungen und dramatische Entladungen; und hinsichtlich der Musik ist es müßig, Vergleiche mit Händel oder Johann Sebastian Bach anzustellen. Die beiden Autoren dieses Oratoriums von 1769 wollen etwas ganz anderes bewirken als die Schaffenden der Generation vor ihnen. Obwohl ein paar Chornummern bedeutungsvoll, ja sogar höchst charakteristisch für den „neuen Stil“ sind, wird der Anteil des Chorischen auf ein Minimum zusammengedrängt und stattdessen die Dacapo-Arie durchaus in den Mittelpunkt gerückt. Da Philipp Emanuel Bach jede fugierte Arbeit tunlichst vermeidet, um in seiner Zeit nicht als rückständig zu gelten, entsteht also das

Bild einer vorwiegend lyrisch gefärbten und auf solistische Gesangsäußerungen hin angelegten Partitur. Zu diesem neuen Musizierstil gehören eine bestimmte Innigkeit des Gefühls, wie man sie vordem nicht kannte, und auch gewisse Manieren in der Tonsprache, die man nicht einfach als „einfallslos“ oder „verstaubt“ abtun darf. Diese Manieren sind vielmehr Kennzeichen jener Epoche und nicht von der Zeit ihres Entstehens zu trennen. Die neue Ausdrucksskala, die hier entwickelt wird, mutet zwar nicht sehr variabel an, ruht aber fest in dem dafür bereiteten Boden. Eigentlich zukunftsweisende Züge enthält dieses Oratorium kaum; trotzdem war es der Mühe wert, es jetzt wieder einmal zur öffentlichen Diskussion zu stellen.

In Fritz Steffins behutsamer praktischer Neubearbeitung, welche die ursprüngliche Orchesterbesetzung unangetastet läßt, erfuhr das Werk durch den Chor der Singakademie und das Radio-Symphonie-Orchester eine vorzügliche Wiedergabe. Mathieu Lange selbst trat für diese „Ausgrabung“ mit Überzeugungskraft und Begeisterung ein. Mit Agnes Giebel, Marlies Siemeling (Sopran), Helmut



Krebs (Tenor) und Alfons Herwig (Baß) waren die vier überaus anspruchsvollen Vokalsoli ausgezeichnet besetzt.

\*

Das zweite Konzert der Philharmoniker in ihrer Reihe „Neue Musik“ galt Werken von Ernst Krenek, Ernst Toch, Winfried Wolf und Béla Bartók. Krenek und Toch, beide heute in Amerika wirkend, entstammen dem gleichen Kulturkreis und haben entscheidende Jahre ihres Lebens in Berlin verbracht. Dennoch verlief ihre künstlerische Entwicklung in verschiedenen Bahnen. *Ernst Krenek*, der um dreizehn Jahre Jüngere, hat sich denn auch als der weitaus experimentierfreudigere Komponist erwiesen; und selbst da, wo man dem Musiker Krenek nicht ganz folgen konnte, hat es der eloquente Theoretiker Krenek noch immer verstanden, eine glaubhafte Rechenschaft über sein Tun zu geben. Das Werk dieses Abends freilich, „*I wonder as I wander*“, ein symphonischer Satz für Orchester in Form von Variationen über ein Volkslied aus North Carolina (1942), gehört nicht eben zu den radikalen Schöpfungen des Autors. Das Thema selbst, jene nordamerikanische Volksweise, ist in sich einfach und rührend von Charakter; im weiteren Verlauf der Variationen schreitet Krenek zu andersartigen musikalischen Bildungen fort, die das Thema weitgehend überlagern, ja bisweilen fast auszulöschen scheinen. Trotzdem weiß er die Geschlossenheit des Stückes meisterhaft zu wahren, das endlich wieder in die volksliedhafte Ebene des Anfangs zurückmündet. *Ernst Toch* ist insofern der alte geblieben, als er in seiner Orchesterbehandlung nach wie vor besonderen Stimmungen und zarten Tönungen zugewandt ist. In dieser Weise ist auch sein „*Peter Pan*“ op. 76, ein dreiteiliges Märchen, angelegt und durchgeführt: ein höchst subtiles und oben drein glänzend instrumentiertes Stück Musik, dessen feiner Poesie stellenweise noch leicht parodistische Lichter aufgesetzt sind — wie es sich für einen modernen Märchenerzähler schickt. In jedem Takte weiß Toch genau, was er will; der Komponist *Winfried Wolf* hingegen ist sich darüber nicht so klar. Sein dreisätziges Klavierkonzert op. 13, von 1952, für das der Autor selbst mit virtuosem Können eintrat, leidet vor allem daran, daß keine plastisch geformten Motive vorhanden sind; schon deshalb muß der Schwung der stark motorisch gehaltenen Ecksätze ins Leere verpuffen. Merkwürdig übrigens, daß Wolf sich seinen Solopart nicht dankbarer geschrieben hat: streckenweise jedenfalls ging er in dem dickbe-

setzten Orchestertutti unter. Schade also um den Aufwand; denn der großen Geste entspricht hier bei Wolf leider kein ursprüngliches Schöpferium, keine eindeutige kompositorische Haltung. Die Schlußnummer des Abends, *Bartóks* genial inspirierte Tanzsuite, mußte demnach mancherlei widergutmachen. Die Philharmoniker hatten sich mit den Partituren, von denen die Tochsche und die Wolfsche für Berlin neu waren, genügend vertraut gemacht; am Dirigentenpult stand, nach langer Pause wieder einmal bei uns zu Gast: Gotthold Ephraim Lessing. Werner Bollert

#### INTERNATIONALES BALLETT Frankfurt a. M.

In einem Ballettabend mit interessanten Erstaufführungen ließen die Frankfurter Städtischen Bühnen Walter Gore als Choreographen von internationalem Ruf debütieren. Der Schüler Massins machte auf Spuren der großen russischen Tradition rasch Karriere, wurde Solist der Sadler's Wells in London, gründete ein eigenes podiumbewährtes Ballettkorps und leitete die Australian Theatre Ballets. In Frankfurt erntete er dank der Kühnheit seiner solid fundierten Einfälle begeisterte Zustimmung. „*Flügel des Schlafes*“ nennt er seine pantomimische Schöpfung nach Musik Debussys, einem in impressionistischem Schimmerglanz fließenden Tonspiel gefälliger Klangreize, zu dem er aus dem Ballettensemble und den beiden virtuos Solisten (Maria Fris und R. Köcher-mann) eine schwebende Bewegungskontrapunktik schuf.

Die zwei weiteren Novitäten inszenierte Herbert Freund. Die Ballettmusik „*Lysistrata*“ von Boris Bladner, der persönlich anwesend war, vermag durch ihre drastische grelle Motorik und ihre wenig sinnfällige musikalische Substanz kaum über erklügelte tänzerische Artistik hinaus zu animieren. Was die großartige Natascha Trofimowa herausholte, zeichnete ihre eigenschöpferischen Qualitäten aus. In dem „*Fest auf dem Montmartre*“, einem von Herbert Freund nach Musiken von Jacques Offenbach arrangiertem Potpourri aus lose aneinandergefügten, von Walter Seifert zügig instrumentierten Groteskepisoden, geben sich Midinetten aus dem Paris um 1850 ein kokettes Stelldichein (Irene Mann und Iwan Sertic obenan). Die phantasiereichen, farbenfreudigen Bühnenbilder schuf Hein Heckroth. Die z. T. recht heiklen dirigentischen Aufgaben oblagen Felix Prohaska und Wolfgang Rennert.

Wiesbaden

Das Staatstheater hallte wider von Begeisterung, die das „Internationale Ballett-Festival“ als Tourneegemeinschaft mit einem zum Teil konzessionsbereiten Programm auslöste. Ein belgischer Initiator schickte das sechsköpfige französische Ballet *d'Etoile* mit Maurice Béjart und Michèle Seigneuret als tänzerischen Spitzenkönnern und das kleine englische *Rambert-Ballett* auf Reisen. Dieses Londoner choreographische Ensemble gastierte erstmals in Deutschland. Es verband mit den von Fokin aus Chopin-Klavierstücken arrangierten „*Les Sylphides*“ falterhaft schwebende, klanginnige pantomimische Schöpfungen, von Alicia Markowa und Milorad Miskowitsch mit feinnerviger psychophysischer Reaktion auf der Höhe der Beherrschung klassischen Balletts interpretiert. Von der Spekulation gefälliger, auf Publikumsgunst gestimmter Gestaltung gingen die beiden von großen Vorläufern vielfältig erprobten Impressionen aus, der von Fokin choreographierte „*Sterbende Schwan*“ und William Dollars zupackender „*Zweikampf*“. Über geschliffen Konventionelles erhob sich der „*Lilac Garden*“ nach Chaussons süßlichem „*Poème*“ ebenso wenig wie der rigoros zurechtgeschnittene „*Grand Pas de Deux*“ mit Sadler's Wells überragender Primaballerina Beyl Grey, virtuos, sensibel und stählern federnd.

Das Ereignis des Abends und die Erfüllung ähnlicher, etwa in Donaueschingen gewagter Versuche blieb dem Pariser Ballet *d'Etoile* vorbehalten, das mit Mitteln extremer Modernität, der *Musique concrète*, Gültiges zu erreichen wußte. Die Uraufführung der atemraubenden, von Pierre Henry und Pierre Schaeffer auf die geistigen und tänzerischen Dispositionen Maurice Béjarts (dem Gründer und Leiter des Ensembles) konzipierten *Symphonie pour un homme seul* rechtfertigte den künstlerischen Extremismus dieser fanatischen, faszinierenden, urwüchsigen choreographischen Truppe. Der einsame Mensch verharret in verzweifelter Auflehnung gegen Kollektivismus und wahnwitzige Selbsterstörung, eine suggestive pantomimische Vision, von elektroakustischen Mixturen aus unkenntlich verwandelten Geräuschen und Rudimenten menschlicher Stimmen inspiriert. Das Publikum brach unter der Magie dieses expressiven Tanzexperiments der Franzosen in frenetischen Beifall aus. Gottfried Schweizer

SCHOECKS „PENTHESILEA“

Kassel

Alljährlich nimmt ein zeitgenössisches Werk den Mittelpunkt des Spielplans im Kasseler Staatstheater ein. In dieser Spielzeit war es *Othmar Schoecks* Oper „*Penthesilea*“, die damit zum ersten Male nach dem Kriege wieder auf einer deutschen Bühne zu hören war. Mit dieser Einstudierung wollte man einerseits den Komponisten ehren, der im Herbst vorigen Jahres siebzig geworden war; darüber hinaus war es das künstlerische Anliegen des Kasseler Generalmusikdirektors Paul Schmitz, dem Werk hier den gleichen Erfolg zu bereiten wie im Jahre 1942, als er die Leipziger Einstudierung durchsetzte, die erste in Deutschland nach der Dresdener Uraufführung des Jahres 1927. Es scheint so, als habe Schmitz mit seinem neuerlichen Versuch, die Tragfähigkeit der „*Penthesilea*“ in unserer Zeit zu erproben, um sie nun ganz für die moderne Opernbühne zu gewinnen, Erfolg. Das Interesse an der Kasseler Premiere und an der ersten Wiederholung war ungewöhnlich groß, und schon jetzt sind Aufführungen des Werkes in Stuttgart, Rom und Wien vorgesehen.

Der Komponist hat die klassische Dichtung Kleists nach einigen Kürzungen, die besonders die Exposition betreffen, im Wortlaut übernommen. Die Musik unterstreicht das dramatische Geschehen, sie illustriert aber nicht nur, sondern vertieft die Dramatik und deutet die psychologischen Wandlungen der Amazonenkönigin vom Haß zur Liebe und wieder zurück in den furchtbaren, vom Wahnsinn getriebenen Haß. Während Schoeck dem Wort weitgehend das Primat überläßt, vermeidet er durch den Kunstgriff des Melodrams in vielerlei Abstufungen eine Verzögerung im rasenden Fluß des dramatischen Gefalles.

Hier nun beginnt die Schwierigkeit jeder Inszenierung dieses Werkes, da Sänger durchweg mit dem gesprochenen Wort nicht fertig werden und gegenüber den Kleist'schen Versen allzu leicht in ein gefährliches, tönendes Pathos oder in falsch klingende Rezitation verfallen können. Die Szene dagegen wird sich auf stilisierende Elemente zurückziehen haben, wobei die Regie Wege finden muß, konventionelle Bühnenrealistik zu meiden. Bühnenbild, Kostüme, Solisten- und Chorregie müssen eine überzeugende Einheit bilden, die in der Kasseler Einrichtung durch den Intendanten Hermann Schaffner (Bild: Lothar Baumgarten) nicht immer ganz gelungen schien. Die sehr unterschiedliche Darstellungsmanier der Solisten



Ingrid Steger und Derrik Olsen (Penthesilea und Achill)  
in Schoecks „Penthesilea“

stand einer konsequenten Stilisierung entgegen, wie überhaupt handfeste Realistik der richtigen Grundtendenz der Regie bisweilen zuwiderlief.

Neben der Penthesilea Ingrid Stegers, deren Stimme, Erscheinung, Darstellung und Sprache der Idealgestalt nahe kam, wurde die junge Dagmar Behrendt (Meroe) der schwierigen Aufgabe, ihre nicht einfache Partie zu singen, sie unpathetisch, aus innerer Anteilnahme in Gestus und Mimik zu gestalten und dabei Kleists Verse natürlich zu sprechen, noch am ehesten gerecht. Wie in der Basler Aufführung (1956) sang hier Derrik Olsen den Achilles mit seiner kräftigen und voluminösen Stimme, im Spiel routiniert und sicher. Zusammen mit Ingrid Steger gab es vor allem im großen Liebesduett faszinierende Momente. In weiteren Partien sangen Gerda Lammers die Prothoe, Carin Carlsson die Oberpriesterin und Horst Wilhelm den Griechenkönig Diomedes.

Paul Schmitz beschwor mit dem Orchester des Staatstheaters ungewöhnlich eindrucksvolle Klangsteigerungen wie Szenen von zartem Lyris-  
mus; er ließ den illustrativen Charakter der Mu-

sik in manchen Phasen gänzlich vergessen und vermied — wohl mit Rücksicht auf die Akustik des Behelfstheaters — klangliche Härten der massiven Bläserbesetzung, deren zweiter Fassung er sich allerdings bediente, die normale Klarinettenbesetzung und Harmonium an die Stelle von elf Klarinetten setzt. Alles andere entsprach der Partitur, dem auf vier solistische Geigenstimmen reduzierten Streicherchor und dem stark besetzten Blech und Klavier. Das Orchester folgte gern der sehr überlegenen Direktion und wurde recht gut mit den schwierigen Aufgaben fertig. Die Chöre hatte Rudolf Dücke zuverlässig und klangrein einstudiert.

Nach der pausenlosen Aufführung setzte starker, herzlicher Beifall ein, der allen Mitwirkenden für ein eindrucksvolles Opernerlebnis dankte.

Bernd Müllmann

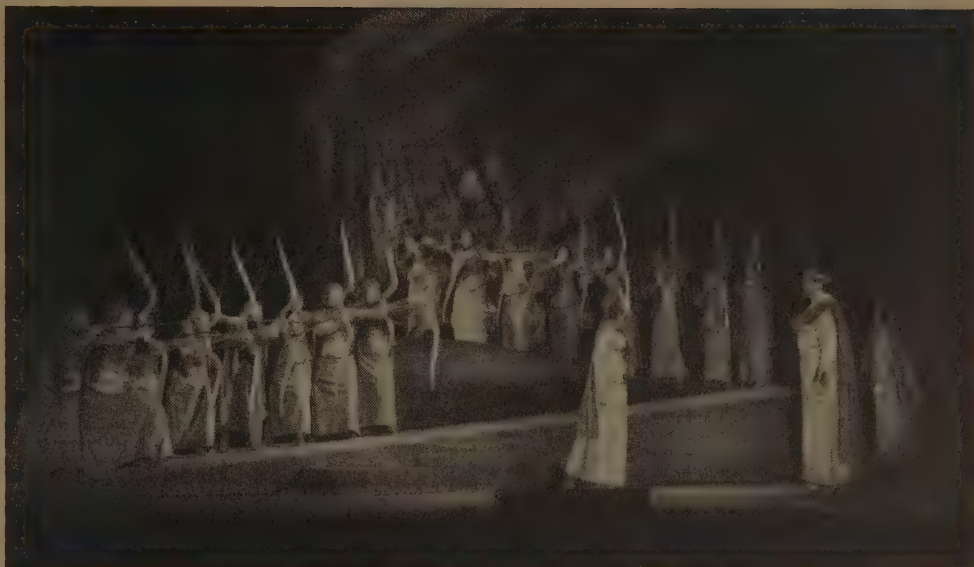
## AMÜSANTE KUNSTTHEORIE

Hamburg

Das Bemühen, neben der soliden Hausmannskost auch dem verwöhnten Geschmack etwas zu bieten, ist an der Hamburgischen Staatsoper nicht einmal durch den Wechsel der Hausherrn unterbrochen worden. Günther Rennert verabschiedete sich von den Feinschmeckern mit dem „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius — Heinz Tietjen empfiehlt sich ihnen mit dem „Capriccio“ von Richard Strauss. Dabei ist es doppelt reizvoll, wie selbst in dieser geistigen Verbundenheit die Verschiedenheit der Temperamente erkennbar wird. Ließ Rennert jene kostbarste Saite des 19. Jahrhunderts anklingen, die uns heute, zumal in der „Urfassung“, ebenso beglückend nahe ist wie das 18., so beschwört Tietjen die erste Hälfte unseres eigenen Jahrhunderts, die uns heute schon so weit entrückt ist und sich dennoch in seiner Person legitim repräsentiert. Wenn er auch nicht einmal persönlich an der Gestaltung dieser Premiere beteiligt ist, so holte er doch seinen Kollegen Rudolf Hartmann, der vor fünfzehn Jahren schon die unvergeßliche Uraufführung des Werkes im Münchener Nationaltheater inszenierte, während der Komponist noch unter uns weilte und der Librettist Clemens Krauss gar selbst am Pult stand. Und so läßt, was sich nun in Hamburg begibt, uns tatsächlich noch einmal den Abglanz und Zauberschimmer jener großen Epoche deutschen Operntheaters spüren, die in vier Jahrzehnten Richard Strauss-Premieren beschlossen lag.

Denn schon heute, gerade eben ein halbes Menschenalter nach seiner Entstehung, ragt dieses





Othmar Schoeck: „Penthesilea“ in Kassel 2 Fotos: Nehrdich, Kassel

„Capriccio“ mit der schmeichlerischen Sinnlichkeit von Melos und Wohllaut als Dokument einer nicht nur vergangenen, sondern auch abgeschlossenen Kunst in unsere so völlig veränderte Umwelt der weinenden Pallas Athene hinein. Und erst unter diesen Umständen ermessen wir vollends, daß gerade diese letzte Oper von Strauss auch zu einem letzten Geniestreich geworden ist. Als typisches Spätwerk erreicht sie eine Vergeistigung des Dramatischen, die einem hochmodernen Abstrakten kaum besser gelingen könnte. Als souveräne Theaterhasen amüsieren sich die Autoren Krauss und Strauss mit einer konsequent durchgeführten Diskussion der wichtigsten kunsttheoretischen und musikgeschichtlichen Probleme ihres eigenen Metiers — vor allem des sogenannten „Wort-Ton-Problems“. Es ist schwer vorstellbar, daß man damit, außer einigen wenigen Fachkennern, überhaupt ein Publikum ansprechen kann. Aber es wird in einer so raffinierten Allegorie auf die Bühne gestellt, daß das Wunder geschieht und noch der, „der nichts ahnt von der Tabulatur“, durch eine höchst theatergerechte Liebesgeschichte entschädigt wird.

Ein „Capriccio“, ein Spaß also zwischen geistiger Abstraktion und szenischem Realismus, getragen von einem wo nicht geistreichen, so doch brillanten Dialog, eingehüllt in einen unübertrefflich geschmeidigen musikalischen Konversationsstil.

Wenn diese Musik auch weithin nur dahinplätschert, so verdichtet sie sich im leitmotivischen Liebesonett doch noch einmal zum ekstatischen Melos Strauss'scher Salonlyrik. Aber nicht in der absoluten musikalischen Substanz liegt der Wert dieser Partitur, sondern in dem stupenden Können letzter Altersweisheit, in ihrem musikdramaturgischen Raffinement, im kammermusikalischen Duft der Orchesterbehandlung vom Beginn mit den vielgeteilten Solostreichern an, und in der virtuososen Ensemblekunst der beiden einander jagenden Oktette: das alles wirkt bestechend und hinreißend — und bei weitem nicht nur deshalb, weil wir abzuwarten haben werden, bis sich jemand findet, der es wieder erreicht!

Doppelt bestechend wirkte es in dieser Aufführung, weil Joseph Keilberth am Pult gerade den hauchzarten Klang dieser Musik so behutsam realisierte — wenn die Erinnerung nicht täuscht, darin selbst Clemens Krauss übertreffend; weil Alfred Siercke, unbeirrt durch die Zeittendenz, der Allegorie mit einer so unbekümmert realistischen Ausstattung genau das gab, dessen sie bedarf; weil Rudolf Hartmann in der Menschenführung die nun schon schulemachende Brücke zwischen irrationaler Bedeutung und szenischer Handfestigkeit schlug; und weil das Ensemble, unbeschadet einer hie und da mehr mozartischen als straussischen Praedestination, mit Clara Ebers, Toni Blan-

kenheim, Horst Günther, Walter Geisler und Hermann Prey in den Hauptrollen nicht nur mit Hingabe, sondern auch mit Humor jenen echten Ensemblegeist verkörpert, der für Gerichte nach Feinschmecker Art nun einmal unentbehrlich ist. Aber am Beifall erwies sich, daß auch der unvorbelastete Opernbesucher seine Freude daran hatte — zumal man sie ihm bei dieser Gelegenheit durch die Zweiteilung des Einakters und somit durch Dreingabe einer Pause noch entschieden vergrößert hat.

Fred Hamel

## „DIE MITSCHULDIGEN“

Schwerin

In Anwesenheit des Komponisten brachte das Mecklenburgische Staatstheater die Oper „Die Mitschuldigen“ (nach Goethes Lustspiel) von Helmut Riethmüller unter der musikalischen Leitung von GMD Dr. Karl Schubert zur Uraufführung.

Helmut Riethmüller, 1912 in Köln geboren, wirkt heute als Professor für Komposition an der Hochschule für Musik in Weimar. Schätzenswerte Kammermusik hat ihn vor allem bekannt werden lassen. „Die Mitschuldigen“ stellen sein erstes Opernwerk dar. Die Partitur verrät — bei manchem Vorbehalt im Detail — eine gute musikdramatische Begabung des Komponisten. Das darf natürlich nicht übersehen lassen, daß dieser erste Versuch noch nicht voll gelungen ist. Der Grund hierfür liegt wohl in erster Linie in dem ungeeigneten Text des jugendlichen Goethe, den der Komponist zu unbesehen übernahm.

Für die Beteiligten mag es niederdrückend sein, wenn die Oper bei ihrer Wiederholung (in der Kammerbühne des Theaters, musikalische Leitung Arno-Rainer Dorn) nur noch an die hundert Menschen zu interessieren vermochte. Über den Weg des Riethmüllerschen Werkes ist, auf Grund dieser Tatsache allein, Endgültiges noch nicht zu sagen. Ob aber der Oper ein wirklicher Erfolg in der Zukunft beschieden sein wird, erscheint uns zweifelhaft.

Ihr Erfolg setzte voraus, daß das Spiel durch die Musik auf jene höhere Ebene gehoben würde, von der Goethe selber in Dichtung und Wahrheit spricht: „Wer sich ohne Schuld fühlt, der werfe den ersten Stein“. Bei allem Respekt vor dem Klassiker Goethe muß doch betont werden, daß sein Lustspiel das durchaus nicht leistet, und auch Riethmüllers Musik löst diese Aufgabe nicht; sie ergibt sich vorerst noch zu sehr der Illustration des Szenischen. Riethmüller mag durch die in dem

Lustspiel vorhandene Schilderung der gesellschaftlichen Verhältnisse veranlaßt worden sein, diesen Text zu wählen. Er durfte aber nicht übersehen, daß Goethe in seinem Spiel weder zu einer Kritik der Gesellschaft noch zu einer Kritik der agierenden Einzelperson vorstößt, sondern im Grunde nur kühl und distanziert ein Theaterexperiment durchführt, das ihn aber innerlich unbeteiligt läßt.

Es hätte der Kraft eines Mozart oder Lortzing bedurft, um diesen Text zu meistern. Aus Achtung vor dem Klassiker Goethe hatte Riethmüller zu seinem Schaden diesen Vorwurf nahezu wörtlich übernommen und nur durch geringe Retuschen (Einfügen von Chören und einem Duett) eine Angleichung an die Gesetzmäßigkeit der Oper zu erreichen versucht.

Das Mecklenburgische Staatstheater hatte die Aufführung sorgsam vorbereitet; das Musikalische sprengte allerdings zuweilen den Rahmen der intimen Kammerbühne. Die Regie lag bei Erwin Bugge in überaus geschickten Händen. Von den Sängern gefielen vor allem Dietrich Musch und Helmut Völker, die sich um charaktervolle Belegung ihrer Partien bemühten. Die Chöre hatte A. Hupe in gewohnter Weise sicher und sauber studiert.

Hans Erdmann

## MUSIK DER ZEIT

Köln

Zwei „Lager“ stießen in den zwei jüngsten Konzerten der Kölner Funkhausreihe „Musik der Zeit“ hart gegeneinander: im 3. Programm wurden kammerkonzertante Bläser-Exerzitien von Stockhausen und von Kayn demonstriert, im 4. orchestral-konzertante Novitäten von Henze und Bentzon. Stockhausen und Kayn vertreten eine extrem serielle, Henze und Bentzon eine neobelcantistische Avantgarde. Die an sich unvereinbare Situation beider Flügel hatte das Eine gemeinsam: eine Art Ausweglosigkeit hier wie dort; hier, bei den Seriellen, in musikmörderischer Überspitzung der „Materialfaktoren“ dodekaphonisch-elektronischer Herkunft, dort, bei den Neo-Belcantisten, in eklektischer Verzettelung der bei Berg bis Strawinsky noch legitimen Syntax peritonalen Provenienz. Symptomatisch, daß die Vertreter des einen Lagers bei den Vorführungen des jeweils anderen durch Abwesenheit glänzten.

Karl Heinz Stockhausen überträgt seine an den Apparatur-Manipulationen elektronischer Spezies erworbenen Synchronisationsmöglichkeiten im Übereinander verschiedenster Ablaufgrade







kecklich auf „Zeitmaße für Holzbläser“. Sie sind als solche eine glatte Pervertierung der naturgegebenen, naturbegrenzten Möglichkeiten der Holzblasinstrumente, keine Weitung mehr, sondern eine Ad-absurdum-Führung. Roland Kayn gibt sich daneben mit einem Fünfminuten-„Kammerkonzert für sechs Solobläser und Schlagwerk“ (gleichfalls von 1956) auf vergleichsweise weniger „konsequente“ Wege; er versucht sozusagen Trossinger „Vitalismus“ und Darmstädter „Spiritualismus“ zu vereinen (ganz weit am Horizont steht Strawinskys Schatten), unter welchem Doppelaspekt er bisher aufwuchs. Die Kraft reicht nicht, jetzt und hier jedenfalls bei weitem noch nicht.

Hans Werner Henze schwebte mit der am Uraufführungsabend noch tintenfeuchten Konzertsfassung eines für die Scala di Milano vorgesehenen Balletts „Maratona die Danza“ etwas wie „eine anklage- und konsequenzlose Beschreibung des ‚americanizzo‘ Lebens in einem antiken Land“ vor. Das meinte er in Gegenüberstellung traditionell sinfonischer und kommerzialisiert jazzoider Musik zu erreichen. Es erwies sich indes, daß noch so apart neoimpressionistisch gefärbte Orchestersträhnen plus noch so cleverüberpflöpte Jazzarrangements längst noch keinen Werkwert ergeben. Das nachfolgende versponnen-rhapsodische Cellokonzert des Dänen Nils Viggo Bentzon war auch keine Offenbarung in seiner blassen „modern“ eingefärbten Grieg-Nielson-Neuaufgabe. Über den „Erfolg“ beider Neuheiten vor dem Kölner Konzertpublikum wäre soziokritisch manches anzumerken.

Die Programmregie ließ es sich für beide Konzerte übrigens einfallen, die jeweilige Avantgarde zu konfrontieren mit Meisterwerken der Moderne: für die Seriellen mit Janáček's „Tagebuch eines Verschollenen“, für die Neo-Belcantisten mit drei Kultkantaten von Strawinsky. Die Darstellung dieser drei Männerchor-Kantaten war das wirkliche Ereignis. Hier wurde der genuin religiöse Aspekt im Schaffen des großen russischen Universalisten einmal in drei aus weit auseinanderliegenden Schaffensphasen stammenden Werken erlebbar: an dem frühen „Zwesdóliki“ (1911), an „Babel“ (1944) und an dem venezianischen „Canticum Sacrum“ (1956). Wie diese drei wahrhaft pfingstgeistigen Werke Strawinskys von der einen und einigenden russisch-orthodoxen Glaubensglut durchwaltet sind und stilistisch letztlich dem

einen und nämlichen Geistgesetz der Archetypik des Komponisten, das ist in meiner (soeben erscheinenden) Studie über „Igor Strawinskys sakralen Gesang“ des Näheren dargelegt.

Heinrich Lindlar

## LEBENDIGE MUSIKPFLEGE

Detmold

... und so steht zu hoffen, daß das, was jetzt sozusagen als Wintersaat unter Stürmen und Hagelschauern zu keimen beginnt, in absehbarer Zeit doch auch sichtbare Früchte tragen wird“. Mit diesen Worten hat MUSICA in ihrem ersten Heft (1947, S. 56) die Gründung der Nordwestdeutschen Musik-Akademie begrüßt. Daß inzwischen jene Früchte in reichem Maße gediehen sind, daß die Detmolder Musikhochschule zu einem festen Begriff geworden ist, das fand nachdrücklichste Bestätigung in den Veranstaltungen zur Zehnjahresfeier. In einem von Werken des Erzvaters Bach umrahmten Festakt legte der mit ostentativem Beifall begrüßte Direktor der Akademie, Professor Wilhelm Maler, vor einer Versammlung prominenter Gäste Rechenschaft ab und fand bewegte Worte des Dankes für alle seine Helfer. Nordrhein-Westfalens Kultusminister, Prof. Dr. Luchtenberg, entwarf in seiner Rede ein klares Bild von der pädagogischen Mission des schöpferischen Künstlertums; er zollte dem Detmolder Institut hohe Anerkennung und überreichte als Geschenk ein Relief „Orpheus“ des Düsseldorfer Bildhauers H. Moshage. Ein Festvortrag, von Frau Dr. Lina Jung gehalten, behandelte schließlich in scharfsinniger und zugleich fraulich-intuitiver Weise das Thema „Die Sendung des Musikers“.

Das Festkonzert, ein von Studenten und Dozenten gestalteter Kammermusikabend, brachte als besonderes Ereignis die Uraufführung des 1. Streichquartetts von Johannes Driessler. Der Komponist verleugnet nicht seine Herkunft von der absoluten (im Grunde vokalen) Polyphonie, aber seine Einfälle und sein Satz sind doch in vollkommener Weise „streicherisch“. Alle klanglichen Möglichkeiten sind mit Noblesse ausgenützt, doch immer hat die melische Substanz unbedingt Vorrang vor „dankbaren Effekten“. Allen drei Sätzen liegt ein Ur-Einfall zu Grunde (eine weitgeschwungene diatonische „Reihe“), aus dem heraus vier Themen entwickelt werden, die in den Ecksätzen eine formale Verarbeitung nach dem Prinzip der Fortspinnung erfahren. Im Mittelsatz quirlen Motiv-

partikel der „Reihe“ daher; dieses Vivace scherzando ist der bedeutendste Wurf: der Beifall erzwang hier ein da capo! Die Interpretation durch Prof. Max Strub, Ruth Wagner, Prof. Walter Müller und Irene Güdel war sehr fein differenziert und klanglich eine Ohrenweide.

Auch das übrige Programm brachte Werke Detmolder Komponisten: Lieder von *Günter Bialas* (Lorca-Texte) und „*Sieben Elegien*“ für Klavier von *Wolfgang Fortner*. Geflankt wurde dieses „einheimische Kernstück“ von Werken der beiden Protagonisten der Neuen Musik: *Strawinsky* (Klaversonate 1924) und *Hindemith* (Bläserquintett op. 24/2). In summa: eine überzeugende Dokumentation des Leistungsstandes der Nordwest-deutschen Musik-Akademie! *Albrecht Fladt*.

#### BORRIS' FÜNFTE

Braunschweig

Mit dem Orchester des Staatstheaters brachte GMD Arthur Grüber die 5. Sinfonie in cis op. 61 von *Siegfried Borris* zur Uraufführung. Das Werk, das schon 1942/43 entstanden ist und eine Spieldauer von etwa 20 Minuten hat, zeigt sich in Form und geistig-musikalischer Haltung der frühklassischen Sinfonik verwandt, deren Bauprinzipien die vier Sätze mit Sonatenform, drei- und zweiteiliger Liedform und fünfteiligem Rondo klar und deutlich folgen. Im Verhältnis der Zeitmaße zueinander und im Ausdruck werden extreme Gegensätze vermieden, jeder Satz hat seinen geschlossenen Bewegungsablauf. Die Instrumentation ist klangvoll und durchsichtig, oft von kammermusikalischer Transparenz.

Trotzdem kann von akademischer Trockenheit nirgends die Rede sein. Borris' rhythmische Vitalität, die vor allem in den Eksätzen immer wieder zum Durchbruch kommt, sein gesundes lyrisches Empfinden und ein organisches Gefühl für Kontraste geben seiner Sinfonie, die diesen verpflichtenden Namen zu Recht trägt, lebendige Frische und unmittelbare Wirkung. Sie zeigt ihn ebenfalls wieder als hervorragenden Könnner, der zudem über eine eigenständige Handschrift verfügt, obwohl er auch hier seinen Lehrer Hindemith weder verleugnen kann noch will.

Die Uraufführung wurde zu einem ausgesprochenen Erfolg für den anwesenden Komponisten. Das war nicht zuletzt aber auch das Verdienst Arthur Grübers, der sich der Partitur sehr sorgfältig und verständnisvoll annahm, und seines Orchesters, das das Werk präzise und ausgewogen musizierte. *Willi Wöhler*

#### EIN NEUES ORCHESTERKONZERT

Stuttgart

Ferdinand Leitner hält in seinen Konzerten mit dem Württembergischen Staatsorchester konsequent an der Mischung von Alt und Neu fest. Das ist gut so. Jedes neue Stück muß sich nun einmal mit der gewaltigen Konkurrenz von Bach bis Strauss messen, so übermächtig sie sein mag; wer mit einem Uraufführungs-Plätzchen im abgezielten Gehege zeitgenössischer Musikfeste vorlieb nimmt, resigniert von vornherein es sei denn, er habe wirklich Revolutionierendes zu bieten. Von dem Konzert für Orchester 1956 des Stuttgarter Komponisten *Paul Groß* sind so kühne Ambitionen nicht zu berichten. Es ist ein viersätziges zyklisches Stück von sympathischer Ehrlichkeit der Struktur. Zwölf Minuten dauert es, nichts wird zerredet und breitgewalzt, keine pompöse Symphonie aus thematischen Einfällchen aufgeplustert, die nun einmal nur für Miniaturesätze reichen. Diese Sätze, in sich einheitlich, werden kontrastierend gegenübergestellt. Dem einleitenden Adagio, das sich expressiv steigert, folgt eine ganz kurze motorische Toccata; einem kühl-graziösen Andantino, in dem Holzbläser-Soli die Hauptrolle spielen, ein vom Rhythmus beherrschtes Final-Allegro. Überhaupt gibt das rhythmische Element den Grundton aller vier Sätze an, auch des Adagios, das sich auf ein rhythmisches Ostinato stützt. Die Spröde des Melos und der polytonalen Harmonik, die betonte Sachlichkeit der Aussage rücken das Stück in den Bannkreis von Strawinskys Neuklassizismus. Geschichte Ton-Montage verbürgt freilich noch nicht die Lebenskraft des gewachsenen Organismus. Dem Stück fehlt es nicht an allerlei Effektden, auch die Soli sind, dem konzertanten Charakter entsprechend, gut bedacht. Dennoch blieb der Eindruck, obwohl sich Ferdinand Leitner und das Staatsorchester des ihnen beiden gewidmeten Konzertes mit Eifer annahmen, recht matt. Es reichte nur zu einem Respektsbeifall.

K. H.

#### AUS DER TSCHECHOSLOWAKEI

Prag, Pilsen

Die Tschechische Philharmonie mit dem Dirigenten *Karel Ančerl* brachte in ihrem 5. Abonnementskonzert neben der 1. Symphonie von *Zdĕnek Fibich* zwei neue Werke zeitgenössischer Komponisten. Der symphonischen Dichtung „*Die Nachtigall und die Rose*“ für Flöte und Orchester von



Julius Kalas liegt eine Dichtung von Oscar Wilde zugrunde. Das poetische Sujet der Mondnacht und der tragisch beendeten Liebe hat der Verfasser in zarter, romantisch getragener Musik ausgedrückt, die an Josef Suk erinnern ließ. Die 2. *Symphonie* von Pavel Bořkovec, Professor der Komposition an der Akademie der musischen Künste in Prag, gehört wegen ihrer persönlichen Stilauffassung sowie melodischen und rhythmischen Vieltätigkeit zu den bemerkenswertesten Neuerscheinungen der heutigen tschechoslowakischen Musik. Der 1894 in Prag geborene Autor, Schüler von J. B. Foerster und Josef Suk, wurde der musikalischen Öffentlichkeit bisher besonders durch kleinere Instrumentalwerke und das Ballett „Der Rattenfänger“ bekannt. Die 2. Symphonie entstand im Jahre 1955 und ist der Tschechischen Philharmonie gewidmet.

Das Prager Kammerorchester, das ohne Dirigenten zu konzertieren pflegt, gab im Künstlerhaus ein Konzert mit italienischer Musik. Das Programm enthielt eine Suite von Alessandro Scarlatti, ein Konzert für Orchester von Antonio Vivaldi, eine D-dur Sinfonia von Giovanni Battista Sammartini, das Violoncello-Konzert von Bocherini (Solist Milos Sádlo) und das Nocturno mit dem Tanz von Ennio Porino. Die Frage „mit“ oder „ohne“ Dirigenten wurde bei dieser Künstlervereinigung seit langem diskutiert. Dieses Konzert hat wieder bestätigt, daß das Kammerorchester den Dirigenten entbehren kann, wenn sein Repertoire dieser Tatsache Rechnung trägt. Das Orchester hat eine Tournee nach Italien vorbereitet.

Die Oper des Tyl-Theaters in Pilsen hat zum ersten Male „Die Plauze“ von Jan Hanuš, die erste szenische Komposition des Musikers, aufgeführt, deren Handlung sich in den Jahren des zweiten Weltkriegs abspielt und die bewegte Menschenschicksale darstellt. Die Fachkritik hat diese Oper sehr günstig aufgenommen.

*Zároveň Vyborný*

## JUNGE TÜRKISCHE MUSIK?

München

Ob das „Capriccio à la Turc“ des jungen türkischen Komponisten Ferit Tüzün allein eine allgemeinverbindliche Antwort auf die Frage nach dem Stand der Gegenwartsmusik in seiner Heimat zu geben vermag, ist natürlich nicht feststellbar. Diesem Orchesterwerk nach, das in einem Ju-

gendkonzert der Münchener Philharmoniker unter Adolf Mennerich uraufgeführt wurde, stünde sie noch ganz im Banne des virtuosens Impressionismus Strauss'scher Prägung. Der junge 1926 in Istanbul geborene Künstler war auf dem staatlichen Konservatorium in Ankara Schüler des türkischen Komponisten N. K. Akse und studiert jetzt an der Hochschule in München. Tüzün beherrscht die virtuose Technik des Orchesterschlages in einer auffallend leichten Weise, er hat die westliche Instrumentationskunst mit allen ihren Effekten und Reizmitteln sehr genau studiert und versteht sie auszuwerten. Die in diesem Werk verwandten Motive aus der türkischen Volksmusik verlieren in diesem Orchesterschauspiel ihren folkloristischen Eigenwert. Sie werden einfach umgemünzt. Das junge Publikum war restlos begeistert. J. H.

## Ein neues Haydn-Konzert Frankfurt a. M.

Eine für Haydnforschung und Musikpraxis bedeutsame Erstaufführung besorgte ein Kammerorchesterkonzert des Hessischen Rundfunks mit dem seit des Komponisten Zeit in Bibliotheken verschollenen und nur der Wissenschaft bekannten Klavierkonzert in F-dur, dem *Concerto per il Cembalo con 2 Violino, Viola e Baßo, 2 Corni ad lib.* von etwa 1766/67, dessen Arrangement dem Frankfurter Haydnexperten Ewald lassen, einem Mitglied des Frankfurter Museumsorchesters, zu danken ist. Nach Stimmkopien, die er in den Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek und der Landesbibliothek Mecklenburg aufnahm, restaurierte er die Partitur. Es war nicht leicht, ihm die geschlossene, Haydns Geist bewahrende Form zu geben; aber das Stilempfinden des Herausgebers in Verbindung mit Heinz Schröters versierter pianistischer Erfahrung in diesen Stilbereichen ermöglichte auch eine überzeugende Rekonstruktion der Kadenzten. Das Werk muß während den Lebzeiten des Eisenstädter Kapellmeisters oft gespielt worden sein, wenn wir den heute nicht mehr greifbaren Strich im Verlag Le Duc (Paris) von 1787 und die Eintragung im Breitkopf-Katalog von 1771 nach dieser Richtung hin verstehen wollen. Seitdem blieb es dem Forschen der Gegenwart vorbehalten, das dreisätzige, mit Merkmalen der Mannheimer und des frühen Mozart behaftete, musikalisch ergiebige Werk wieder ans Licht zu ziehen. Vor allem die Faksimile übertrafen noch

das G-dur Konzert und gefallen durch strömende Erfindung, dankbare pianistische Aufgaben und Ausgewogenheit von Orchester und Klavier. Das brillierende Prestofinale nutzt in seinen vollgriffigen, arabischenreichen Passagen und ihren charakteristischen Akzentuierungen bereits die dynamischen Möglichkeiten des damals aufkommenden Hammerklaviers. Der langsame Satz erscheint in seiner musikalischen Substanz und der spärlichen Begleitakkordik schwächer. Heinz Schröters lebendiges Zupacken und farbiges Schattieren wußte auch hier zu überbrücken und zu der starken Resonanz im Publikum beizutragen. G. S.

#### „JAHRKREIS DER LIEBE“

Hamburg

Das neueste große Werk des jetzt in Hamburg wirkenden Kurt Fiebig, ein Liederzyklus nach Gedichten von Ricarda Huch, „Jahreskreis der Liebe“, erlebte mit Käthe Geyer (Alt), Fritz Gudzuhn (Bariton) und dem Komponisten am Flügel seine westdeutsche Uraufführung.

Liederzyklen unterliegen einem kompositorischen Gesetz, welches in Geheimnis getaucht ist, zumal es eine zyklische Norm nicht gibt. Die Anwendung literarischer, ästhetischer, dramaturgischer und nicht zuletzt musikalischer Maßstäbe ist ganz der schöpferischen Einsicht des Komponisten überlassen. Kurt Fiebig hat das Problem, zweimal zwölf große Gesänge zu gestalten, augenscheinlich nur von der musikalisch-technischen Seite gepackt. Das führt zwar im einzelnen zu sorgfältig geknüpften musikalischen Linien, in welchen der Komponist dem poetischen Textgehalt nachgrübelt, nicht aber zum zwingenden Eindruck einer Großform, obwohl kompositorisches Talent und satztechnisches Können jeden Augenblick spürbar bleiben. Selbst der Gehalt der Dichtung kam in den dem Gesang vorausgehenden Deklamationen der Texte (von Eva Fiebig und Richard Münch gesprochen) zwingender zum Ausdruck — trotz authentischer Darstellung der hingebungsvoll bemühten Sänger und dem am Flügel mitgestaltenden Komponisten. Es wurde ein Achtungserfolg für eine satztechnisch profunde Leistung. Hellmuth v. Ullmann

#### DE PROFUNDIS CLAMAVI

Grenoble

Eric-Paul Stekel erhielt seine musikalische Ausbildung in Wien (wo er auch geboren wurde), u. a. als Schüler von Franz Schalk und Arthur

Nikisch. Sein Weg führte ihn über Prag nach Moskau, wo er vor allem als Opernkapellmeister tätig war. 1947—1951 leitete er die Staatliche Hochschule für Musik in Saarbrücken. Seit 1951 ist er in gleicher Stellung in Grenoble tätig, von wo aus er verschiedentlich als Dirigent in Frankreich (u. a. in Lyon und Paris) auftrat.

In Grenoble leitete er die Uraufführung seines Oratoriums „De profundis clamavi“. Die Texte des dreiteiligen Werkes sind dem Psalter und den Büchern der Propheten entnommen. Sie drücken den Kampf der Hoffnung gegen die Verzweiflung aus und reichen in ihrem Inhalt von hoffnungslosem Auflehnen des Menschen gegen Gott bis zu einem überschwenglichen Gotteslob. Die drei Teile des Werkes sind durch gemeinsame Gedanken und eine einheitliche musikalische Sprache verbunden. Die Musik, die keiner bestimmten Epoche tributpflichtig ist, umfaßt einerseits Teile einer außerordentlich dramatischen Spannung, andererseits aber rein lyrische Episoden. Die tiefe Einheit der Gesinnung, die Vielfältigkeit der orchestralen und chorischen Mittel machen das Werk zu einer bedeutenden Aussage von brennender Aktualität und begeisternder Schönheit, dem die Solisten Erika Rokyta, Juliette Medioni, Jean Thibert, Georges Privez sowie Chor und Orchester der Stadt Grenoble unter Leitung des Komponisten eine wirkungsvolle Wiedergabe bereiteten. Wolfgang Eidlner

#### „KRIEG UND FRIEDEN“

N. B. C.-Fernsehen

Das Television-Netz der National Broadcasting Company brachte als erste Aufführung außerhalb der Sowjet Union die von Sergej Prokofieff selbst gekürzte Version der Oper „Krieg und Frieden“. Auch diese Fassung dauerte noch 2 1/2 Stunden, eine Zeitspanne, die die Unzulänglichkeiten des Fernsehens als Wiedergabeform anspruchsvoller Werke klar vor Augen führte. Der Aufführung selbst muß alles Lob gezollt werden. Die einzelnen Komponenten vereinigten sich zu einer künstlerisch hochwertigen, durch die Farbensendung überaus prächtigen Aufführung, die einzig und allein unter den Beschränkungen litt, die das Medium als solches auferlegt. Seltsamerweise war die Tonqualität, die bekanntlich als Stiefkind der Fernsehsendungen im Allgemeinen gilt, und nicht das Visuelle, der einschränkende Faktor. Während die Entwicklung der letzten Jahre uns erst-



Sergej Prokofjew: „Krieg und Frieden“ in der amerikanischen Erstaufführung des NBC-Fernsehens

klassige Hi-Fi<sup>1</sup> Geräte bescherte, besitzt das Fernsehgerät der Massen Amerikas noch immer ein zweitklassiges Klangsystem. Dazu kommt, daß der akustische Teil aller Fernsehsendungen seitens der Sendeleitung stets weniger Beachtung erhält und sich ständig den visuellen Erfordernissen (Mikrophonplatzierung usw.) unterordnen muß.

Im opernarmen Amerika ist die N. B. C.-Operngruppe eine höchst willkommene Erscheinung, obwohl sie allein keineswegs das vorhandene Vakuum ausfüllen kann. In Anbetracht des Mißtrauens, das der amerikanische Fernsehteilnehmer der Oper entgegenbringt, wäre vielleicht die Überlegung angebracht, ob man in Zukunft nicht doch auf Werke verzichten sollte, welche durch ihre technischen Anforderungen die Grenzen der Television-Wiedergabe betonen und dadurch selbst

nicht ausreichend zur Geltung kommen. Unsere Zeit leidet unter der Illusion, daß man jedes Werk in jede verfügbare Ausdrucksform zwingen kann. Wenn selbst die 3 1/2-Stunden-Filmversion von „Krieg und Frieden“ dem Roman nicht völlig gerecht werden konnte, wie sollte es da einer durch die Television-Ateliers unbeweglich gemachten Fernsehaufführung gelingen, die obendrein noch gezwungen ist die Handlung zwischen den Szenen durch einen verbindenden Text verständlich zu machen. Die National Broadcasting Company verdient dennoch den Dank und das Lob aller Musikfreunde. Nur wer mit den haarsträubenden Darbietungen des amerikanischen Television-Funks vertraut ist, weiß den himmelhohen Unterschied zwischen dem täglichen Durchschnittsprogramm, ja selbst zwischen den groß ausposaunten Sonderprogrammen und einer Sendung wie „Krieg und Frieden“ zu schätzen.

Bert Reisfeld

<sup>1</sup> sprich: Hei-Fei; High fidelity, Inbegriff und „Gütezeichen“ höchster Klangtreue.



## MUSICA-UMSCHAU

## Zum Thema „Funkzeitschrift“

Die Frage nach der Gestaltung einer neuartigen Funkzeitschrift ist brennend aktuell geworden. Der „Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik“ hat das Verdienst, dieses Problem in seiner Kasseler Tagung „Hausmusik und Rundfunk — Gegensatz oder Ergänzung?“ aufgedeckt und öffentlich erörtert zu haben. Prof. Dr. Walter Wiora hielt dabei ein Referat mit dem Thema „Der anspruchsvolle Hörer und die Rundfunkzeitschrift“, in dem er sehr präzise Forderungen aufstellte. Kurz darauf sprach Prof. Dr. Hans Mersmann zur Eröffnung der Kasseler Musiktage über „Mensch und Mikrofon“. Auch in diesem Vortrag wurde das Problem des anspruchsvollen Hörers besonders beleuchtet.

Kürzlich eröffnete nun die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ auf breiter Basis die Diskussion, wobei sich die Kritik an der „Funkillustrierten“ als Kernthema herauschälte. Verleger und Redakteur, Funkfachmann und Wissenschaftler, Kenner und Liebhaber kamen dabei gleichermaßen zu Wort. Aus Für und Wider kristallisiert sich nun allmählich ein Weg heraus, der zu einem Ergebnis führen kann. Es muß in der Änderung des bestehenden Zustandes zum Ausdruck kommen.

Vielleicht läßt sich eine Koordinierung der Kräfte erreichen, wenn man, vom Grundsätzlichen ausgehend, ein klares Bild von der zu schaffenden Zeitschrift entwirft, um aus der Negation des bestehenden, als unbefriedigend empfundenen Zustandes zu positiven Anregungen zu gelangen. Dazu muß man sich vor Augen halten, daß der Hörerkreis des Rundfunks verschiedene Schichten umfaßt, die einesteils den Willen einer mehr oder minder anspruchsvollen Mehrheit verkörpern, andernteils die Wünsche eines anspruchsvollen Menschenkreises, dessen Umfang vermutlich doch unterschätzt wird. „Anspruchsvoll“ ist dabei nicht im Sinne snobistischer Überspitzung oder intellektualistischer Isolierung aufzufassen, sondern stellt das Wesen jenes Hörers dar, der bildungswillig und damit bereit ist, eigene Anstrengungen zum Erwerb des Kulturgutes zu leisten. Der anspruchsvolle Hörer nimmt das Programm vielfach unbesehen ab, er orientiert sich nur nach allgemeinen Gebieten, wie sie etwa Sport, Nachrichten, Tanzmusik darstellen. Der anspruchsvolle Hörer dagegen ist gezwungen, das Programm zu studieren, um das auszusuchen, was ihn angeht. Er wird da-

mit zum Auswahlhörer, der sich bewußt ein- und abschaltet. Ihm dabei zu helfen, wäre Aufgabe der neuen Funkzeitschrift.

Aus dieser Aufgabe ergibt sich die Gestaltung. Wiora forderte: „Kern und Schwerpunkt bildet notwendig das Programm“. Nicht zusätzliche Beilage, sondern Mittelpunkt hat es zu sein. Kritisch gesichtet nach den Bedürfnissen des anspruchsvollen Hörers, so wäre es anzukündigen, wobei Sender, Zeit, genaue Werkangaben und Interpretation wesentlich sind. Wie viele wertvolle Sendungen, oft in der Funkillustrierten übergegangen oder mit einem unverbindlichen Überschriftswort verschleiert, könnten da in das Scheinwerferlicht der Aufmerksamkeit gerückt werden! Das ergäbe ein ganz neues Bild für den Sender wie für den Hörer. Wie weit dabei musikalische oder literarische Akzente (oder beide zugleich) zu setzen sind, hängt vom Gehalt und von der Gestalt der Sendung ab. In jedem Fall soll diese „Vorauswahl“, um Wioras Terminus aufzugreifen, dem Hörer ein verlässlicher Berater sein.

Aus dem Programm sind die übrigen Textbeiträge zu entwickeln. Dabei ist die gegenwärtig vielfach zu beobachtende Entfremdung des Textteils vom Funkprogramm, die bis zur Zusammenhanglosigkeit und Wahlllosigkeit reicht, durch eine enge Bindung an Sinn und Gestalt der Sendung zu ersetzen. Nicht eine modern zurechtgestutzte Familienillustrierte von anno dazumal ist das Ziel, sondern eine organisch gestaltete Funkzeitschrift, von der volksbildende Kräfte ausstrahlen. Sachfremde Beiträge hemmen die Auswirkung der kulturellen Bestrebungen des Rundfunks! Der anspruchsvolle Hörer verzichtet nicht nur gern, sondern wehrt sich sogar heftig gegen Comics und Gags aller Art, gegen romanhafte Schnulzen, grell aufgemachte Filmreportagen, flache Kurzgeschichten und vermeintliche Sensationen. Eine solche Zeitschrift „verstärkt diejenigen Züge des Programms, die wir nicht lieben, den Charakter des billigen Warenhauses“ (Wiora).

Alle zugunsten der Anspruchslosigkeit verschobenen Akzente sind daher zu vermeiden. Aus völlig anderem Aspekt, fast möchte man sagen: mit umgekehrtem Vorzeichen, ist die Zeitschrift aufzubauen. Sie soll sachlich fundierte Kommentare und Einführungen in die Werke enthalten, bei denen keineswegs das Atmosphärische zu fehlen braucht. Solche Beiträge sollen unterrichten, klären und

Zusammenhänge schaffen. Damit können sie wesentlich zur Vertiefung des Verständnisses der Sendungen beitragen. Werk und Werkanalyse, verdeutlicht durch Beispiele, stehen im Mittelpunkt, nicht minder Interpret und Interpretation durch Wort und Bild. Ausweitung auf grundsätzliche, sachbezogene Artikel ist notwendig, damit ein umfassender Eindruck von den kulturellen Leistungen des Funks entsteht, die vielleicht so erstmals überhaupt überschaubar werden.

Schließlich müßte der Kritik breiterer Raum gewährt werden. Gemeint ist damit nicht der zerstörende Verriß, sondern die helfende, aufbauende Kritik vom Fachmann wie vom Laien. Hörerbriefe sollten vor allem Eindrücke von den Sendungen schildern, Wert und Bedeutung unterstreichen oder unter die Lupe nehmen. Auf diese Weise würde der imaginäre Hörerkreis zur Realität. Man schafft ein Publikum, das man ansprechen kann und von dem ein Widerhall ausgeht.

Der Gewinn, den eine solche Zeitschrift für das kulturelle Leben bedeutet, liegt auf der Hand. Sie soll eine Brücke zwischen Hörer und Funk sein, zugleich eine wertvolle Hilfe für beide. Ob dabei an eine regionale Gliederung nach Sendebezirken zu denken ist, ob private Initiative oder staatliche Unterstützung erforderlich ist, das sind noch ungeklärte Fragen. In diesen Zeilen ging es zunächst nur darum, das Fazit aus den allerorts geführten Diskussionen zu ziehen. rd.

#### IN MEMORIAM

##### Dem toten Toscanini († 16. 1.)

Im März hätte die Musikwelt den neunzigsten Geburtstag ihres größten lebenden Dirigenten begehen können — einen seltenen musikalischen Feiertag erster Klasse, doch es kam nicht mehr dazu. Arturo Toscanini starb am 16. Januar, sanft, wie der ärztliche Bericht betonte, nachdem der fast völlig erblindete Greis bereits am Neujahrstag von einem Schlaganfall heimgesucht worden war. Es hieß, die Nachricht vom furchtbaren Ende seines Lieblingsschülers Guido Cantelli, der Ende November bei einem Flugzeugunglück verbrannte, habe den großen Dirigenten gebrochen; doch stand in anderen Meldungen aus New York zu lesen, man habe ihm die grausame Todesbotschaft schon nicht mehr übermittelt. So verhüllt gnädiges Dunkel das Lebensende eines Menschen

und Musikers, dessen Gestalt schon zu Lebzeiten von der Legende verklärt worden ist<sup>1</sup>.

Der 1867 in Parma geborene Sohn eines Schneidermeisters, der schon auf dem Konservatorium als „il genietto“, als das kleine Genie galt, ist wie so viele Große seiner Zunft aus der Versenkung des Orchestergrabens ins Rampenlicht des Dirigentenpodiums aufgestiegen. Jene „Aida“-Aufführung von Rio de Janeiro im Jahre 1886, die der neunzehnjährige Cellist anstelle des plötzlich ausgefallenen Kapellmeisters leitete, ohne auch nur einmal mit seinen kurzsichtigen Augen in die Partitur zu schauen — dieses wohl sensationellste Debüt eines Dirigenten ist schon musikhistorisch geworden. Toscanini hat sich damals noch nicht sofort für den Taktstock anstelle des Violoncellobogens entschieden. Er hat noch ein Jahr später in der Scala bei der Uraufführung des „Othello“ in Gegenwart des greisen Verdi im Orchester gesessen. Zehn Jahre nach jener „Aida“-Aufführung aber leitet er die Uraufführung der „Bohème“, weitere zwei Jahre darauf bringt er Verdis „Quattro pezzi sacri“ zur italienischen Erstaufführung. Als Chefdirigent der Mailänder Scala hat Arturo Toscanini scheinbar schon als junger Mann den Gipfel seiner Laufbahn erreicht. Aber diese Kurve eines Künstlerlebens steigt stetig weiter an. Gasttätigkeit in der Alten und Neuen Welt; „Turandot“-Uraufführung 1926; Leitung der New Yorker Philharmoniker; Bayreuther und Salzburger Festspiele; Gründung und jahrzehntelange Leitung des NBC-Orchesters bis zu jenem 4. April 1954, als dem weit über Achtzigjährigen in seinem letzten Konzert scheinbar die Kontrolle entgleitet, der Taktstock aus der Hand fällt: all das sind Daten eines unvergleichlich glanzvollen Künstlerlebens, zugleich Merkpunkte der neuzeitlichen Musikgeschichte, aus der Toscaninis Wirken nicht mehr wegzudenken ist — obwohl er bereits jenseits des Zeitalters der großen Dirigenten steht.

Diese Epoche der individualistischen Orchesterleitung ging zu Ende, als vor drei Jahren Wilhelm Furtwängler starb. Beim Tode Toscaninis, des fast zwanzig Jahre Älteren, aber steht die von ihm eingeleitete Ära musikalischer Darstellung noch in der Morgenstunde. Mit seinem Namen verknüpft sich der Umschwung des Dirigenten von künstlerischer „Interpretation“ zu klingender

<sup>1</sup> vgl. auch den Beitrag „Toscanini persönlich“ von Kurt Honolka in der Rubrik „Das neue Buch“, S. 180.

„Realisation“, wie Verdi sie schon 1871 von den Kapellmeistern forderte: „... ich will nur ... daß man einfach und genau das ausführt, was geschrieben steht ...“ Vor dem Notentext wurde Toscanini zum Tyrannen, zum fanatischen Anwalt — in fremder Sache. Er wußte sich nur als Treuhänder des Komponisten; darum führte er sich als Despot des Musiklebens auf. In unzähligen Modell-Aufführungen legte er einen Maßstab fest für den Begriff „Werktreue“. Toscanini hat gezeigt, daß der vielberufene Geist der Musik allein aus den Chiffren des Partitur-Protokolls abgelesen werden will.

Seither ist dirigentische Darstellung eine Sache hellwacher Klangregie, die Gedächtnis und Ohr des Orchesterleiters in das Instrumentarium einspannt und — weit über den Eindruck völliger Korrektheit und artistischer Perfektion hinaus — das Glücksgefühl des „absolut Richtigen“ vermittelt. Von ihm (und Hans von Bülow) leitet sich die inzwischen „modisch“ gewordene Gewohnheit des Auswendigdirigierens her, aber auch jene Hellhörigkeit, die das Klangbild gleichsam röntgt und noch die kleinste Abweichung von der Vorschrift registriert. So geht auch das gläsern strukturierte Klangideal der modernen Perfektionsorchester, dieser hochgezüchteten instrumentalen Präzisionsapparate, im Grunde auf Toscanini zurück, und damit hat er mittelbar noch auf die „hifi“-Fiktion der Musikindustrie eingewirkt.

Musikalische Naturtreue, wie der Italiener Toscanini sie verstand, war Rückkehr zum Ursprung aller Musikübung, zum Gesang, zur Kantabilität, zur „Italianità“. Toscanini hat demonstriert, daß Orpheus noch immer die Furien zähmt und die totesagte Tonkunst dem Orkus des kommerziellen Musikbetriebs entreißt. Seinen monströsen Forderungen und seiner unberechenbaren Laune beugte sich auch der Moloch des musikalischen Big-Business. An seinem demokratischen Starrkopf holten sich Europas Diktatoren Beulen und Absagen. Und es mag am Wandel in der Einstellung der Schaffenden zur Italianità, insbesondere in ihrem wichtigsten Element, der Melodik, gelegen haben, daß die wesentliche musikalische Moderne an ihm, dem so viel Älteren, der zuletzt noch die Heraufkunft einer neuen Art von werkgerechter Realisation in den Experimentierküchen der elektronischen Musik-Alchimie erlebte, keinen Anwalt hatte. Mozart und Verdi, Wagner und Richard Strauss, Debussy und Ravel hießen die Götter, denen er wie kaum ein an-

derer diene. Cantellis, seines Kronprinzen, tragischer Tod ist darum wie ein Symbol. Wird Toscanini einen ebenbürtigen Nachfolger finden?

Klaus Wagner

### Hermann Wiebel

Ein erfülltes Leben, das ganz im Dienst der Musik stand und mit der reichen kulturellen Tradition Meiningens aufs engste verbunden war, ging zu Ende. Der Kammervirtuose Hermann Wiebel war viele Jahre als Nachfolger von Richard Mühlfeld Soloklarinettist des Meiningener Orchesters.

Auf seinen Konzertreisen mit Max Reger, dem Leiter der damaligen Meiningener Hofkapelle, half er den Ruhm dieses Orchesters durch Europa tragen und erntete auch persönlich für sein hervorragendes Spiel hohe Anerkennung. Als enger Vertrauter der Familie war er während einiger Jahre Reisebegleiter Max Regers und bester Interpret seiner Klarinettenkompositionen, von denen er eine Anzahl uraufgeführt hat. Mit leisem Bedauern bleibt festzustellen, daß man anlässlich der Regertage im Mai 1956 in Meiningen diesen Erinnerungsschatz nicht genutzt hat und somit auch eine verdiente Würdigung Hermann Wiebels versäumte. Noch nach dem Eintritt in den Ruhestand war er in zahlreichen Konzerten solistisch tätig und war Kollegen und anderen Künstlern ein wertvoller, beratender und wegweisender Freund.

Wer ermessen konnte, mit welchem Ernst und welcher Leidenschaftlichkeit Hermann Wiebel der Musik verhaftet war, der wird seiner Künstlerpersönlichkeit eine dankbare Erinnerung bewahren.

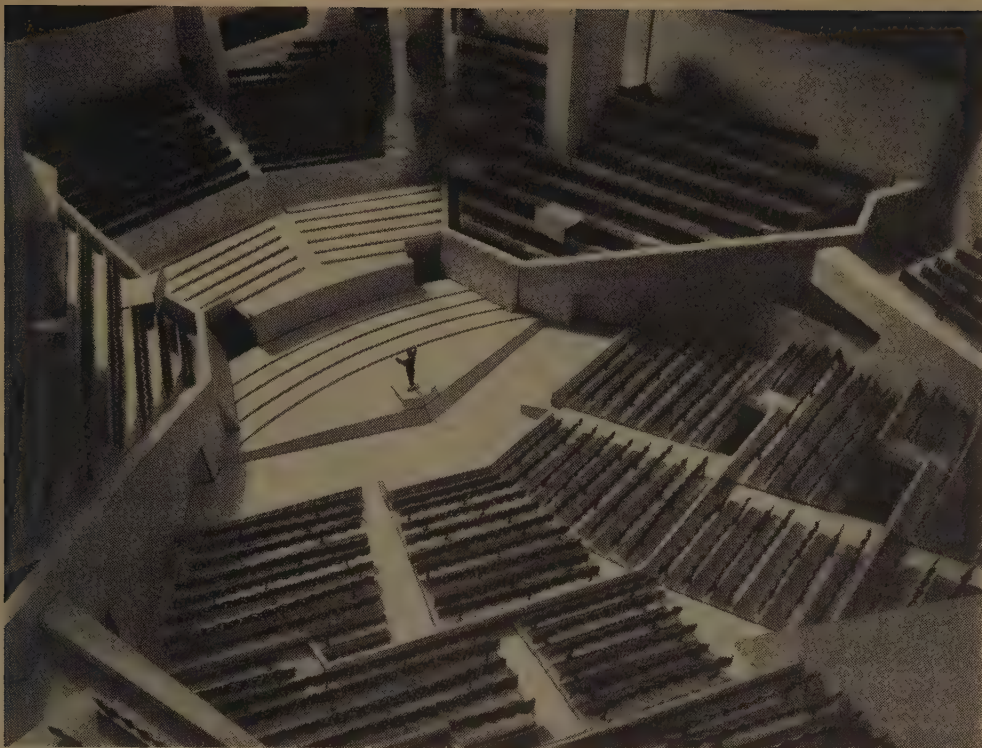
Irmgard-Lucia Ganss

Alfredo Casella (25. 7. 1883 — 5. 3. 1947)

Vor zehn Jahren, im Schatten der ersten Nachkriegszeit, starb am 5. März 1947 in Rom, der Kapitale seines zeitlebens leidenschaftlich umworbenen Italiens, Alfredo Casella aus Turin, Komponist, Pianist, Dirigent, Pädagoge, Musikjournalist und Pamphletist, Orator und Organisator. Generationsgenosse des Venezianers Malipiero und des Parmesanen Pizzetti, sollte er, der jüngere unter den Weggefährten, am ehesten dahinscheiden, mit 63 Jahren einem lange schon mahnenden tückischen Krebsleiden erlegen.

An seinem Weg und Werden zeichnet sich am schärfsten, aber auch am gefährdetsten die von Fiebern und Rückschlägen, von Niederlagen und





Professor Hans Scharouns preisgekrönter Entwurf für den Neubau der Berliner Philharmonie. — Der Aufsichtsrat der Konzerthaus-GmbH unter dem Vorsitz von Senator Tiburtius hat sich in der Sitzung vom 1. Februar 1957 mit dem Neubau der Philharmonie beschäftigt und beschlossen, Professor Scharoun mit der Weiterausarbeitung seines preisgekröntes Entwurfes zu beauftragen. Professor Scharoun hat seiner Freude über diesen Beschluß des Aufsichtsrates Ausdruck gegeben und wird die Weiterausarbeitung mit einem von ihm selbst zusammengestellten Team von Facharbeitern vornehmen.

Foto: Kessler, Berlin

Enttäuschungen nicht verschont gebliebene, letztlich aber doch kraftvolle Wiedergeburt der italienischen Musik unserer Zeit ab. Es ist ein *Rinascimento* aus dem Geiste der Musik des italienischen 16. und 17. Jahrhunderts, mit „Neoklassizismus“ ebensowenig und so beschränkt nur zu umschreiben wie etwa der Werkstil des mittleren Strawinsky.

1925, bei Gelegenheit des unter seinem Vorsitz stehenden Venezianischen Musikfestes der IGNM, deren Italienische Sektion Casella gründete und führte, hat er in einer Grußadresse an die Gäste aus aller Welt ausgesprochen, „daß Italien nach langen Jahren des Zögerns und Schwankens sich selbst wiedergefunden hat — und jene kulturelle Eigenständigkeit im Konzil der Völker, die zugleich die beste internationaler Verständigung darstellt“. Das war programmatisch, war

manifest wie die ganze Publizistik Casellas: von der grundlegenden „*Evoluzione della musica*“ (Rom 1919) über seine Strawinsky-Schrift (Brescia 1929, 2/1947) bis herauf zu den „*Segreti della Giara*“, der Selbstdarstellung des 55jährigen (Florenz 1941), ungezählte, in den internationalen Fachzeitschriften verschollene aktuelle Artikel, Aufrufe, Glossen nicht erst zu zitieren, die ihrer Sammlung, Sichtung und Übersetzung noch harren (auch der Strawinsky-Essay und eine frühe Aufsatzsammlung „21 + 26“ liegen zwar schon in französischen und englischen Ausgaben, noch nicht aber in deutscher Fassung vor).

Monteverdi, Scarlatti, Vivaldi sind Casellas (wie Malipieros) Nationalheilige. Sie waren es nicht von Anbeginn. Fast 20 Jahre Paris (1896—1915, zuletzt als Leiter einer Meisterklasse für Klavier am Konservatorium und als Dirigent der volks-



Alfredo Casella

Foto: Vicari, Turin (Archiv der Universal-Edition, Wien)

läufigen Trocaderokonzerte) blieben doch nicht ohne tiefere Spuren. Zwar begann er eher als Straußianer denn als Debussyst, für die farbfirrenden Instrumentationskünste der französischen Impressionisten aber behielt er stets eine Schwäche. Sie entsprachen zu sehr seinem reizsam-beweglichen Musikernaturrell. Was darüber hinaus an *Latinità* in ihm wirksam war, an Formzucht und Konturstrenge, kommt — schon zu Paris — in seiner Hinwendung zu Albeniz, dem erdhafteren Spanier, und zu Strawinsky, dem seiner *terra sancta* unverbrüchlich verbundenen, gleichwohl (wie Glinka und Tschaikowsky) italophilen Russen, eindeutig zum Ausdruck.

Rom, wohin er, dem Beispiel des weiland „Wahlparisers“ d'Annunzio folgend, mitten im ersten Weltkrieg zurückkehrt, verkennt und mißachtet ihn zunächst. Das konservative Konzertpublikum lehnt Werk um Werk ab. Das offizielle Rom folgt nach, suspendiert ihn 1921 von seiner Klavierprofessur an der Caecilienakademie. Casella antwortet mit Neugründung einer „*Corporazione delle Nuove Musiche*“, sucht und findet Kontakte zum Ausland, zu den USA wie zur UdSSR. Auf dem Umweg solcher Anerkennung holt ihn Ve-

nedig als „Musikdiplomaten“ zur Organisation seiner Musikbiennale. Europa lernt den Pianisten Casella als den Feuerkopf des „Trio Italiano“ kennen. Deutschland führt seine burlesken Gozziopern auf (Dresden, Mannheim, Stuttgart) und lernt seine Orchestersuiten, die *Scarlattiana*, die *Paganiniana*, schätzen. In der Eroberung der deutschen Musik macht er den gleichen Weg wie in der Wiederentdeckung der alten Italiener; er verläuft über Schubert-Ausgaben, Beethoven- und Mozart-Kommentare und gipfelt in Bach-Bearbeitungen. Eigene Kammerkonzerte sind Geist vom Geist der Brandenburgischen Konzerte, nurmehr an den ironischen Kontrapunkten als moderne Musik zu erkennen.

Mag Fülle und Vielfalt seines verzweigten Lebenswerkes die zwingende Einheit vermissen lassen (soweit dieses Werk uns heute überhaupt schon bekannt ist), seine „Funktion“, sein erfüllter Auftrag bleibt unanfechtbar. Casella, er vor allem, hat den Jüngeren den Weg wieder freigelegt zur *Italianità* einer neuen Instrumentalmusik. Peragallo und Petrassi, seine unmittelbaren Schüler, aber auch Dallapiccola oder Nono, die Avantgardisten der Nach-Casella-Zeit, wären ohne ihn kaum denkbar. *Heinrich Lindlar*

Michail Glinka (1. 6. 1804 — 15. 2. 1857)

Am 15. Februar 1857 starb in Berlin der erste große Komponist Rußlands, der Schöpfer der russischen Nationaloper, Michail Ivanovitsch Glinka. Bezeichnend ist für diesen Komponisten, daß ihn, den 52jährigen, der Tod ereilte, während er sich dem Studium des strengen Kontrapunktes beim Berliner Musiktheoretiker Siegfried Dehn widmete und Versuche machte, russische Musik mit den Gesetzen der Fuge zu verbinden.

Glinka ist vielen Einflüssen ausgesetzt gewesen: vor allem war es der italienische, da das Musikleben Rußlands in seinen Jugendjahren von Italienern beherrscht wurde. Aufgeschlossen und lernbegierig studierte er Werke der europäischen Meister, und seine Reisen verstärkten diese Einflüsse. Daneben aber lernte er auch Reiz und Wert der russischen Volksmusik schon in der Kindheit schätzen, die er auf dem Lande verbrachte. Wenn die russischen Komponisten vor ihm russische Volksweisen in ihre Werke einbezogen, so geschah das rein äußerlich. Glinka aber gelang es, seine Inspiration aus der Eigenart der russischen



Volksmusik zu schöpfen. So ist sein Werk als eine glückliche Synthese von ost- und westeuropäischer Musikkultur zu verstehen.

Glinkas Schaffen ist nicht umfangreich. Die beiden Opern sind seine größten Werke. „Das Leben für den Zaren“ (Ivan Susanin) ist die erste russische Nationaloper und könnte als eine Art „Volks-Musikdrama“ bezeichnet werden. Russische und polnische Musik werden einander darin gegenübergestellt. Die zweite Oper ist „Ruslan und Ludmila“ (nach einem Märchen von A. Puschkin). Mit ihr gelingt Glinka ein typisch russisches, episch-dramatisches Werk. Die Ouvertüre zu dieser Oper erscheint auch heute in den Programmen deutscher Sender. Klar, melodisch-rhythmisch ausgeprägt, einfallsreich instrumentiert, ist sie ein charakteristisches Beispiel für Glinkas Kunst. Zu seinen bedeutendsten Werken gehören außerdem die zwei Ouvertüren über spanische, die „Sinfonische Fantasie“ über russische Themen, die Musik zum Drama „Fürst Cholmskij“, der „Fantasie-Walzer“ und zahlreiche Lieder.

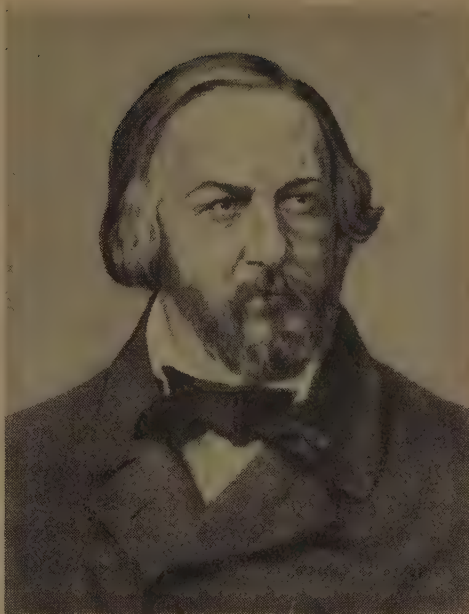
Glinkas historische Bedeutung beruht darin, daß alle späteren Komponisten Rußlands — sowohl die der „westlichen“ (Rubinstein, Tschajkovskij, Rachmaninov usw.), als auch die der „nationalen“ Schule (Dargomyzhskij, Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov, Liadov, Glasunov usw.) von ihm angeregt und beeinflusst wurden. Seine Musik ist auch heute noch lebendiger Besitz des russischen Volkes, und eine Reihe seiner Werke wäre einer größeren Beachtung auch unsererseits wert.

*Rudolf Lerich*

#### ZUR ZEITCHRONIK

##### Der Hörer wird erzogen

Die an dieser Stelle bereits geschilderten Probleme des Konzertbesuchs in Los Angeles, besonders im Hinblick auf die Sommer-Saison in der Hollywood Bowl, scheinen sich nunmehr auf ganz Amerika auszubreiten. Es mehren sich Klagen darüber, daß der Konzert- und Opernbesuch in USA durch unerfahrene und vielfach auch unerzogene Elemente immer unerträglicher wird. Kritiker in allen Städten Amerikas bemängeln das rücksichtslose Benehmen mancher Besucher durch lautes Sprechen, Zuspätkommen, Applaudieren zwischen den Sätzen einer Symphonie und eine allgemeine Verständnislosigkeit, die dem guten Publikum den Konzertbesuch langsam aber sicher vergällt.



Michail Glinka, nach einer zeitgenössischen Photographie  
(Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Kassel)

Es erhebt sich die logische Frage, warum diese Leute überhaupt ins Konzert oder in die Oper gehen, wenn sie nicht die Absicht haben, die Darbietung voll zu genießen und sie nur mit ihrem ungenierten Benehmen andere stören? Der Musikkritiker der Los Angeles Times, dessen Schicksal es ist, allabendlich unter den geschilderten Begleitumständen die Konzerte zu besuchen und zu besprechen, glaubt eine Erklärung dafür und Abhilfe dagegen gefunden zu haben. Als Erklärung dienen die veränderten Lebensgewohnheiten des amerikanischen Durchschnittsmenschen, für den die Musik heute nur mehr „Hintergrund“ des Lebens ist. Viele Leute haben vergessen oder sind vielleicht zu jung, um zu wissen, daß es einmal eine Zeit gab, in der man Musik um ihrer selbst willen hörte.

Seit man den Wohnraum mit einem Handgriff mit Musik füllen kann, ist sie zur Untermalung der Konversation geworden. Aus diesem Grund empfindet der Konzertbesucher Amerikas die Konversation während der Darbietung als „normal“. Da etwa 75% aller amerikanischen Familien ein Fernsehgerät besitzen und jeder in seinem Heim das Programm an- und abschalten kann, wann er will, den Raum betreten und ver-



lassen kann, wann es ihm beliebt, hat sich das Publikum so sehr an diese Dinge gewöhnt, daß es dieses Betragen ganz einfach auf den Konzertsaal oder die Oper überträgt. Die einzige Unterhaltungsform für Millionen von Amerikanern, abgesehen vom Fernsehgerät im eigenen Heim, ist das Kinotheater, wo es ja ebenfalls üblich ist, zu gehen und zu kommen, wann es einem gefällt, mit Schokoladenpapier zu knistern und laute Gespräche zu führen. Was Wunder, daß diese Manieren neuerdings auch in den Konzertsaal einzudringen beginnen, da unzählige Menschen es nicht besser wissen.

Der Musikkritiker der Los Angeles Times schlägt als Gegenmittel den einfachsten Weg vor: er will das Publikum zum Konzertbesuch erziehen und hält es für richtig, auf den Programmzettel die elementarsten Verhaltensmaßregeln zu drucken. Dieser Vorschlag wäre gewiß ein Schritt auf dem Wege zur Besserung; wer aber mit Amerika vertraut ist, wird sich nicht viel Hoffnung machen, daß ein solches „Konzert-Training“ im großen Ausmaß von Erfolg begleitet sein kann. Schlechtes Benehmen ist ja nicht allein auf den Konzertsaal beschränkt. Wer Amerika kennt, weiß aber auch, daß dieses schlechte Benehmen nicht das Geringste mit Bössartigkeit zu tun hat, sondern lediglich auf Mangel an Erziehung und Bildung zurückzuführen ist. Das Aufklärungsprogramm müßte daher früher im Leben einsetzen und nicht erst auf dem Konzertprogramm abgedruckt werden. Ist der Mensch erst erwachsen, dann ist es meist zu spät, um grundlegende Veränderungen zu erreichen. Dann haben sich viele Leute bereits auf den Standpunkt gestellt, daß sie für ihr Ticket bezahlt haben und damit berechtigt sind, sich zu benehmen, wie es ihnen beliebt. Daß Rücksicht ein Grundelement ist, ohne das es einfach nicht geht, merken sie erst, wenn sie die Rücksichtslosigkeit anderer am eigenen Leibe erfahren.

Durch die Überflutung mit Musik, die nichts kostet, hat der Amerikaner den Respekt vor der Darbietung, vor dem Künstler und dem Komponisten verloren. Überfluß hat sich in diesem Fall als katastrophaler erwiesen, als Mangel es je sein kann. Konzert-Training ist zweifellos eine gute Sache, die wir im Interesse des amerikanischen Konzertwesens sehr begrüßen. Lebens-Training erscheint uns jedoch noch viel wichtiger, denn ein wohlzogener Mensch ist auch ein guter Konzertbesucher.

Bert Reisfeld

## Zwanzig Jahre

### „Israel Philharmonic Orchestra“

Mit dem Psalm aus der ersten Symphonie des israelischen Komponisten Ben-Haim eröffnete Ende Dezember das „Israel Philharmonic Orchestra“ sein Jubiläumskonzert aus Anlaß der zwanzigsten Wiederkehr seines Gründungstages. Bei seiner Entstehung vor zwanzig Jahren sind diesem Orchester zwei große Meister Pate gestanden: Bronislaw Hubermann und Arturo Toscanini.

Auf seinen Konzertreisen in Palästina erlebte Hubermann die außergewöhnliche Empfänglichkeit der Bevölkerung für gute Musik. Es kam ihm der Gedanke, mit jüdischen, vorwiegend aus Mittel- und Osteuropa nach Palästina eingewanderten Musikern ein Orchester zusammenzustellen. Dem opferbereiten Einsatz seiner Persönlichkeit und unermüdlicher Arbeit gelang die Verwirklichung dieser Idee. Im Laufe von zwei Jahren bereitete sich ein Ensemble von 72 Musikern auf die ihm von Hubermann zugeordnete Aufgabe vor, und am 26. Dezember 1936 dirigierte Arturo Toscanini in Tel-Aviv vor dreitausend Zuhörern das erste Konzert des „Palestine Orchestra“. Toscanini äußerte seine Anerkennung nach diesem denkwürdigen Anlaß u. a. mit den Worten: „Die Musiker sind erstklassig und der Enthusiasmus ist beispiellos.“ Seit der Gründung des Staates Israel heißt diese Musikervereinigung „Israel Philharmonic Orchestra“; ihr Mitgliederbestand ist auf nahezu hundert angewachsen, darunter befindet sich etwa ein Drittel junger israelischer Musiker.

Hubermann führte das System der Berufung ausländischer Gastdirigenten ein. Auf diese Weise und durch das Engagement prominenter Solisten entsteht ein anregender musikalisch-geistiger Kontakt mit der internationalen Musikwelt. Das Orchester zieht selbstverständlich auch einheimische Dirigenten, Georg Singer, Michael Taube, und einheimische Solisten zu seinen Konzerten heran.

Außer einem umfangreichen Pensum von Abonnements- und Sonderkonzerten in Tel-Aviv, Haifa und Jerusalem erfüllt das Orchester auch Konzertverpflichtungen auf dem Lande. In oft beschwerlicher Autobusfahrt begibt es sich von Galiläa bis Beerscheva in landwirtschaftliche Siedlungen, in größere Ortschaften und zu den Soldaten, um auch dieser von den Zentren entfernt wohnenden Bevölkerung Musik zu bringen, nach der sie hungert wie nach leiblicher Nahrung. Ein sprechen-



Arturo Toscanini und Bronislaw Hubermann anlässlich des ersten Konzertes des „Israel Philharmonic Orchestra“ am 26. Dezember 1936 in Tel Aviv

der Beweis für das Musikbedürfnis in Israel ist die Tatsache, daß jeder hundertdritte Israelbürger Abonnent der philharmonischen Konzerte ist und — abgesehen von den Sonderkonzerten — jedes Abonnementskonzert elfmal wiederholt werden muß!

Das Orchester macht es sich zur besonderen Aufgabe, Werke israelischer Musikschöpfer aufzuführen. Es ist mit Recht stolz darauf, sich trotz vieler Schwierigkeiten nicht nur behauptet zu haben, sondern eine aus dem jungen Staate nicht mehr wegzudenkende kulturelle Mission zu erfüllen. Sein Name ist heute in der Welt bekannt, und es hat ihm anlässlich seiner Konzertreisen nach den USA und Canada (1951) und Europa (1955) durch die Höhe seiner Leistung Ehre gemacht.

Marcelle Herrmann

#### PORTRÄTS

Anthony van Hoboken 70 Jahre (23. 3.) Am 23. März dieses Jahres begeht Anthony van Hoboken, einer der bekanntesten Musiksammler unserer Zeit, in Ascona das Fest seines siebenzigsten Geburtstages. Der 1887 in Rotterdam geborene Gelehrte wandte sich nach der Schulzeit

zuerst der praktischen Musik zu. Er erhielt seine Ausbildung in Holland und später am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main. 1925 zog ihn die Musikstadt Wien an, wo er ein begeisterter Schüler und Anhänger Heinrich Schenkers wurde. Auf dessen Anregung gründete van Hoboken 1927 an der Nationalbibliothek Wien das „Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften“.

Wie er damals in einem Aufruf an alle öffentlichen und privaten Sammlungen ausführte, ging er von der Überzeugung aus, daß die Handschrift „für das richtige Studium der Meisterwerke die beste, ja die einzige Quelle darstellt“. Es schien ihm deshalb von entscheidender Wichtigkeit zu sein, die Verbreitung des Originals anhand von photographischen Wiedergaben möglichst zu fördern. Das Archiv, in dessen Kuratorium van Hoboken den Vorsitz einnahm, entwickelte sich dank der großzügigen finanziellen Unterstützung, die es von seiten seines verdienstvollen Gründers erfuhr, bald zu einer unentbehrlichen Fundgrube für die exakte Erforschung der Musik vom späteren 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert. Für wissenschaftliche Neuausgaben von Werken

aus dieser Epoche war in vielen Fällen das van Hobokensche Archiv in Wien allein in der Lage, die notwendigen Quellenunterlagen zu beschaffen. Im Jahre 1921 legte der Gelehrte den Grundstein zu seiner Privatsammlung, die als die reichste der Welt an Erst- und Frühdrucken der Klassiker gilt. Eine besondere Vorliebe hegte er für die Werke Joseph Haydns; diese bilden die eigentliche Spezialität seiner unvergleichlichen Musikbibliothek. So ist van Hoboken im Laufe der Jahre zu einem hervorragenden Haydn-Kenner geworden und arbeitet als solcher schon längere Zeit an einem umfangreichen Katalog sämtlicher Werke dieses Komponisten; das Erscheinen des ersten Bandes dieser für die Haydn-Forschung so dringend notwendigen Bibliographie ist für den Mai dieses Jahres zu erwarten. Der Jubilar besitzt neben Erstdrucken von Werken der Wiener Klassiker auch solche von Purcell und Händel und an weiteren Kostbarkeiten u. a. zahlreiche englische Ausgaben von Gesängen aus Irland, Schottland und Wales.

Aus diesen Andeutungen mag klar werden, wie groß van Hobokens Verdienste um die moderne Musikforschung sind. In vielen Fachpublikationen der letzten Jahre, besonders in musikbibliographischen Standardwerken, wie etwa im Mozart-Verzeichnis von Köchel-Einstein, wird sein Name im Vorwort mit Dankbarkeit erwähnt. Das Beethoven-Verzeichnis von Kinsky-Halm ist bezeichnenderweise ihm gewidmet, „dem selbstlosen Freunde und gelehrten Helfer des Verfassers und des Herausgebers“. Aber noch vielen andern Musikforschern hat van Hoboken wertvolle Auskünfte und Ratschläge erteilt. Dem leidenschaftlichen Musiksammler und hilfsbereiten Gelehrten mögen noch viele Jahre fruchtbaren Wirkens gegönnt sein!

Hans Peter Schanzlin

\*

Dem 70jährigen Anthony van Hoboken wird die philosophische Fakultät der Universität Kiel am 7. März die Ehrendoktorwürde verleihen. Anlaß zu dieser Ehrung ist die bevorstehende Herausgabe des Gesamtkatalogs der Werke Joseph Haydns.

#### Joseph Schmidt-Görg 60 Jahre

Am 19. März feiert der Bonner Ordinarius für Musikwissenschaft, Prof. Joseph Schmidt-Görg, seinen 60. Geburtstag. Geboren zu Rüdingshausen (Westf.) studierte er bei Schiedermair in Bonn Musikwissenschaft, wurde Assistent am Beethoven-Archiv und habilitierte sich 1930 an der Universität Bonn. Neben den musikgeschicht-

lichen Studien hatte er sich der Physik zugewandt und mehrere Arbeiten und experimentelle Untersuchungen auf diesem Gebiet durchgeführt. Die Habilitationsschrift befaßte sich mit der Mitteltemperatur.

Schmidt-Görgs historische Arbeiten umfassen ein weites Gebiet. Neben Studien zur mittelalterlichen Musik stehen grundlegende Untersuchungen zur altklassischen Polyphonie und zur Musik der Niederländer. Das umfassende Buch über Nicolaus Gombert (1938), die Untersuchung der Messen des Clemens non Papa und viele kleinere Arbeiten sind das Ergebnis dieser Studien.

Ein Schwerpunkt der Publikationen von Schmidt-Görg liegt in der Beethovenforschung. Als Nachfolger Schiedermairs auf dem Bonner Lehrstuhl wurde er Direktor des Beethoven-Archivs und hat nicht nur die Forschungsmaterialien dieses Instituts sehr erweitert, sondern auch grundlegende Arbeiten über Beethoven geliefert. Mehrere größere Studien auf diesem Gebiet sind in Vorbereitung. Die Gesamtausgabe der Skizzen und Entwürfe Beethovens ist im Erscheinen begriffen. Der biographischen Beethoven-Forschung hat er wertvolle neue Erkenntnisse vermittelt. Aber auch das rheinische Volkslied fand durch ihn eine zusammenfassende Darstellung.

Auch als Komponist und praktischer Musiker ist Schmidt-Görg nach seinen Studien am Dortmunder Konservatorium hervorgetreten. Mehrere Jahre war er als Organist und Chorleiter tätig.

Aufführungspraktische Probleme der alten Musik beschäftigten ihn stets. Eine Bearbeitung von Perotins „*Sederunt principes*“ erlebte mehrere öffentliche Aufführungen. Als wissenschaftlicher Leiter der musikgeschichtlichen Schallplattenreihe des Instituts für Bild und Film hat er nicht nur eine treffliche Auswahl von klingenden Beispielen zur Musikgeschichte geboten, sondern auch mehrere Aufnahmen selbst dirigiert.

Wenn Schmidt-Görg nun seinen 60. Geburtstag feiert, kann er auf ein weites und fruchtbares Wirken zurückblicken, das einem weiten Schülerkreis reiche Anregungen bot. Durch die Bonner Beethovenfeste ist sein Name weiten Kreisen bekannt geworden. Als Mitarbeiter an mehreren in- und ausländischen Publikationen hat er sich einen geachteten Namen erworben. Neben den großen Problemen seiner Forschung blieb die rheinisch-landeskundliche Forschung stets eines seiner Anliegen.

*Ad multos annos!*

Karl Gustav Fellerer



## Marguerite Canal

„Ein ungewöhnliches Ereignis: Der I. *Grand Prix de Rome* fiel einer Frau zu... Der „Don Juan“ von Marguerite Canal verdient diesen großen Erfolg. Diese Kantate, in der Struktur äußerst klar und einfach, durch Feuer und jugendlichen Schwung ausgezeichnet, mit großartigen vokalen Wirkungen, einem vollendeten Sinn für theatralische Bewegung, voller Empfindung, Zauber und Farbe, läßt bei der jungen Preisträgerin auf eine echte Künstlernatur und auf außergewöhnlich glückliche Gaben schließen.“ So schrieb André Bloch am 12. Juli 1920 im „*Courrier musical*“.

Die Jury, der Saint-Saens als Vorsitzender, Charpentier, Fl. Schmitt, Bruneau, Rabaud u. a. angehörten, verlieh den Rompreis zum ersten Male seit seiner Begründung in voller Einstimmigkeit. Die Begeisterung kannte keine Grenzen, als die Preisträgerin selbst zum Taktstock griff und ihre Kantate mit dem Lamoureux-Orchester im Trocadéro aufführte.

Marguerite Canal entstammt einer Musikerfamilie. Ihr Großvater war Professor für Klavier am Toulouser Konservatorium, ihre Mutter errang am gleichen Institut den ersten Preis für Klavier und Harmonie. In Toulouse geboren, kam M. Canal schon bald nach Paris und wurde mit elf Jahren Schülerin des Conservatoire. Ihr Weg zeichnete sich nun eindeutig ab: Im gleichen Jahr erhielt sie die 1. Medaille für Solfege, mit 19 Jahren den 1. Preis für Harmonie, im folgenden Jahr den 1. Preis für Klavierbegleitung, mit 23 Jahren den 1. Preis für Fugenkomposition und den Prix Lepaule für Komposition. Zwei Jahre später übernahm sie als erste Frau in Frankreich die regelmäßige Leitung der Sinfoniekonzerte im Palais de Glace. Noch während der Studien wurde ihr am Conservatoire eine Professur übertragen. 1920 endlich erfolgte die Verleihung des Großen Rompreises, der ihr einen zweijährigen Aufenthalt in Rom einbrachte.

Wenngleich wir unter den Werken Marguerite Canals zahlreiche kammermusikalische Schöpfungen verschiedenster Formtypen, ein Requiem, eine Oper in 4 Akten und mehrere Kantaten u. a. vorfinden, hat das Lied bis heute den bei weitem größten und entscheidenden Teil ihres Schaffens in Anspruch genommen. Schon die ersten Lieder aus dem Jahre 1908, wie das „*Chanson du Rouet*“ oder „*Les Roses de Sadi*“ künden ihre ungewöhnliche Begabung an. Von der gleichen, heiteren Eingebung zeugt z. B. „*La Fille aux Cheveux de Lin*“ von 1913. Seitdem die Lieder über Gedichte

des Leconte de Lisle 1921 und 1922 in der Villa Medici den Abschluß fanden, stehen wir in den Liederzyklen „*Au Jardin de l'Infante*“ (Text von Samain) und „*La flute de Jade*“ (chin. Gedichte) mit einem Male der ganzen Größe dieser Kunst gegenüber. Diese beiden Sammlungen bilden den künstlerischen Auftakt zu den 3 orchestrierten Gesängen „*Le Cantique des Cantiques*“ (Text von Mardrus), die schnellstens Eingang in die größten Konzertsäle fanden. (Concerts Lamoureux unter Bigot; Concerts Padeloup unter A. Wolf; Radiosinfonieorchester unter Ingelbrecht; Lyon, Toulouse, Lille, le Havre usw.).

Zahlreiche Vertonungen von Versen Verlaines, Baudelaires, P. Forts und eigener Gedichte vervollständigen dieses Schaffen, das ebensowohl durch die Meisterschaft der Stimmbehandlung wie durch den Reichtum lyrischer Empfindung ausgezeichnet ist.

Karl-Heinz Diessel

## ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

## Der neue Mann in Köln

Der Klavierpädagoge Lazaro Uzielli pflegte von „Klavierspielern und Pianisten“ zu sprechen, wobei er der ersten Kategorie das höhere Maß der Berufung, die Kraft wärmender Gestaltung zuerkannte. Wenn die Kölner Musikhochschule kürzlich den bisherigen Leiter der Abteilung Musik am Hessischen Rundfunk in Frankfurt, Heinz Schröter, zum Direktor ernannte, so unter Würdigung der erfolgreichen, universellen Lebensarbeit des 1907 in Berlin geborenen Künstlers. Nach früh einsetzendem Unterricht in Klavier und Theorie wurde der Entschluß zum Musikerberuf durch Eintritt in das Leipziger Konservatorium 1927 in die Tat umgesetzt. Siegfried Karg-Ehlert und Max Pauer entfalteten die reichen Anlagen des jungen Musikers, die dann am Frankfurter Hochkonservatorium bei Bernhard Sekles und Eduard Jung aufs schönste reiften. Allen Zweigen der Tonkunst wandte er sich im fünfjährigen Studium zu, auch dem Theater, dem er zwei Schauspielmusiken dedizierte und auch vom Dirigentenpult her Interesse abgewann. Nach dem 1930 absolvierten Musiklehrerexamen leitete er vier Jahre lang in Friedberg Oratorien- und Orchesterkonzerte, neben einer rasch aufsteigenden Pianistenlaufbahn, mit der er 1937 als Dozent der Landesmusikschule Darmstadt ein geschätztes pädagogisches Wirken verband. Daneben entfaltet sich sein kompositorisches Schaffen.

„Das Klavier bestimmte mein Musikschaffen in bevorzugter Weise, spielstückartig gespiegelte,

technische Probleme, Etüden, die mit Monique Haß musizierten Bagatellen für 2 Klaviere, eine oft erklungene Suite „Alt Frankfurt“, Regervariationen u. ä. bilden den wesentlichen Ertrag dieser Jahre“, erzählt Schröter. Namhafte Solisten verpflichteten ihn zu Tournées, so Mainardi, Guila Bustabo, Hoelscher, Taschner; daneben Sänger wie Erb, Schmitt-Walter, Gertrude Pitzinger, Walter Ludwig. Sololieder aus seiner Feder gingen in die Programme ein. Klangpoetische Anpassung und Situationssicherheit, manchmal ohne Verständigungsproben, sind oft gerühmte Vorzüge seiner Begleiterpraxis. Eine schnelle, musterhaft trainierte Hand, die federnd, frei von Pose sowohl im stählernen Zugriff wie in der geschmeidig-minutiösen Anschlagform der Tonwelt Mozarts, Schuberts, Webers ebenso gerecht wird wie der Moderne: „Ich darf wohl sagen, daß ich mich am stärksten angesprochen fühle, wo es um klare Objektivität geht, allen Gefühlsverschwommenheiten abhold, ein Grund, weswegen die spielreudigen Schöpfungen von der Art Milhauds und Poulencs gern aufgegriffene Probleme bieten.“

Als entscheidender Mitarbeiter des 1945 neu sich entwickelnden Frankfurter Senders sucht Schröter die „Kluft zwischen Publikum und zeitgenössischen Komponisten zu überbrücken“. Das „Abendstudio“ ist die im Funk heimisch gewordene Form dieser Wegbereitung. Von 1946 an wurden die „Wochen Neuer Musik“ Forum der Pflege zeitgenössischen Musikgutes, in Verbindung mit der IGNM, die ihn ebenso wie die „Jeunesses musicales“ in den Vorstand wählte. Eine schöne Genußnutzung war ihm die 1952 verliehene Schönbergmedaille. Wie er in der Jury der Genfer und Münchener Wettbewerbe dem Pianisten-Nachwuchs sein Interesse widmete, so will er auch als Direktor der Kölner Hochschule in einer Klasse für Klavier, für Begleiter und vielleicht in Verbindung mit dem Kölner Sender in einem Seminar für den Funknachwuchs „zum Segen für die Jugend tätig sein“. *Gottfried Schweizer*

#### Musikpädagogen auf Burg Warberg

Etwa 50 Musikerzieher aus dem nordwestdeutschen Raum stellten sich Anfang Januar zu einem Fortbildungslehrgang in der schönen alten Burg Warberg (Kr. Helmstedt) ein, um von berufenen Meistern ihres Faches zu lernen und für fünf Tage eine große musizierende Familie zu bilden. Sie folgten einer Einladung der Landesgruppe Nord

des „Verbandes der Jugend- und Volksmusikschulen“. Durch die Fülle der Anregungen wurden sich die Teilnehmer, vielleicht zum ersten Male, der Weite des Arbeitsfeldes bewußt, das der Begriff „Jugendmusikschule“ umfaßt.

Am nachhaltigsten beeindruckten die Ausführungen des Landesgruppenleiters und Direktors der Städt. Musikschule Braunschweig, Prof. Dr. Paul Friedrich Scherber, der über „*Neue Wege im Gruppenunterricht am Klavier*“ dozierte. Die von ihm in vielen Jahren mit wissenschaftlicher und methodischer Gründlichkeit entwickelte „mehrsträngige“ Lehrweise führt den Schüler in kürzester Zeit von der sicheren Beherrschung des Fünftones über sämtliche Tonsysteme zur Bewältigung des Zwölftonraumes, vom einfachen Kinderlied bis zur klassischen Sonate, von den elementarsten Tonverbindungen über die Funktionslehre zur freien Gestaltung. Es ist erstaunlich, was seine Schüler schon nach wenigen Unterrichtsstunden ohne Noten zu spielen vermögen! Das Geheimnis dieses Erfolges heißt: Improvisieren. Scherbers Methode ist im wahrsten Sinne des Wortes eine „Erweckung“ der musikalischen Kräfte. Ihre Anwendung erfordert allerdings die souveräne Beherrschung sämtlicher Spielfelder, Formen und Funktionen. Doch Prof. Scherber versteht zu ermutigen. Der Klavierunterricht der Zukunft wird jedenfalls durch ihn eine starke Beeinflussung erfahren.

Daneben wirkte Willi Träder als Leiter des Lehrgangs gewissermaßen als der ruhende Pol, natürlich nicht im statischen Sinn. Dem sicheren und überlegenen Singeleiter, Stimmbildner und Ausspracheleiter verdanken die Teilnehmer viele wertvolle Anregungen. Pädagogisch war die Aussprache über das Kinderlied besonders fruchtbar. Als berufener Vertreter der Schulmusikerzieher führte Hans W. Köneke in die Anwendung des Orffschen Instrumentariums ein. Die Gründlichkeit, mit der er für seine Sache begeisterte, wird ohne Frage reiche Früchte tragen.

Ferdinand Conrad leitete den Blockflötenkurs, bestimmt und zielsicher. In seinem „Schloßkonzert“, zu dem Träder mit einer Singgruppe des Spielkreises der Städt. Musikschule Braunschweig einige Madrigale beisteuerte, kam Conrad sowohl als Solist als auch als feinsinniger Dirigent wirkungsvoll zur Geltung. Von den weiteren Mitarbeitern verdient Eva Lotz, Leiterin der Morgenrhythmik, besonders für die Darbietung des Mär-

chenspiels „Der Froschkönig“, Eigenleistung einer Gruppe von Kindern der Jugendmusikschule Braunschweig, den Dank der Teilnehmer.

Der harmonische Ablauf des Lehrgangs, seine Resonanz bei allen Beteiligten, führte zu der Entschliebung, alljährlich auf Burg Warberg zusammenzukommen, sich weiterzubilden und den Jugendmusikschulgedanken ins Land hinauszutragen, damit er sich weiter verbreite und die Basis werde für eine Erneuerung der deutschen Musikkultur. Karl Jacobsen

### Von den Musikschulen

Für den Beginn des Sommersemesters im April wird das Hochschulinstitut für Musik Trossingen in Verbindung mit dem Schwäbischen Sängerbund e. V. ein Chorleiterseminar unter Leitung von Professor Hugo Herrmann einrichten. In das neue Seminar sollen nebenberuflich tätige Chorleiter — vornehmlich solche innerhalb des Schwäbischen Sängerbundes — für die Dauer von zwei Semestern mit abschließender Chorleiterprüfung aufgenommen werden. Als Arbeitszeit ist der Sonnabend jeder Woche vorgesehen. Weitere Dozenten des Seminars sind Musikdirektor Franz Frommelt (Ravensburg), Anselm Kunzmann (Stuttgart) und Helmut Lips (Trossingen-Eßlingen). Lehr- und Stundenplan können durch das Sekretariat des Hochschulinstituts für Musik Trossingen bezogen werden.

In Verbindung mit der örtlichen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik veranstaltete die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt/Main einen Konzertabend, der der Kammermusik und dem Liedschaffen Arthur Honeggers gewidmet war. Das Lenzewski-Quartett und Studierende der Hochschule brachten Kammermusikwerke, Lieder, eine Sonate für zwei Violinen und das zweite Streichquartett zur Aufführung.

In einem Austauschkonzert mit der Staatlichen Hochschule für Musik Köln trugen Studierende des Königlichen Konservatoriums Brüssel — Pierre Bartholomée (Klavier), Christiane Piens (Sopran), Christiane Petit (Geige) — u. a. Werke von Bartók, Prokofieff, E. Chausson und M. Poot vor.

Der Kammerchor der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. (Leitung Herbert

Froitzheim) veranstaltete ein Chorkonzert zugunsten notleidender ungarischer Studenten. Dabei erklangen Lieder und Madrigale des 16. und 17. Jahrhunderts sowie Chöre von Distler, Hindemith, Ravel und Bartók.

Anlässlich der Abschlußprüfungen veranstaltete die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold eine Reihe von Konzerten, dabei traten als Pianisten auf: Inge Güth (u. a. Bartók), Marianne Ling (u. a. Scriabin), Klaus Eidmann (u. a. Liszt) und Jürgen Troester mit dem c-moll-Konzert von Beethoven. Ferner konzertierten Dieter Schönbach, Trompete (Mozart-Konzert), Fritz Wolken, Fagott (u. a. Tansmann und Mozart-Konzert), Ulrich Opitz, Violoncello, und Gundula Klein, Sopran.

Chor und Orchester der Musikakademie der Stadt Kassel brachten *Georg Friedrich Händels* selten gehörtes Werk „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline“ zu einer bemerkenswerten Erstaufführung für Kassel. — In Verbindung mit dem Stadtschulamt Kassel hat die Musikakademie eine musikpädagogische Arbeitsgemeinschaft ins Leben gerufen, die in Kursen und Lehrgängen musikalisch interessierte Lehrer und Lehrerinnen an Bürgerschulen für die gegenwärtige oder zukünftige Erteilung von Musikunterricht zusammenfaßt.

Im zweiten Konzert des Robert-Schumann-Konservatoriums der Stadt Düsseldorf musizierten Dozenten und Studierende des Konservatoriums ausschließlich Klavier-, Kammermusik- und Liedwerke von Robert Schumann.

### Schwarzes Brett

Giselher Klebe (Berlin) wurde als Lehrer für Tonsetz zum 1. April 1957 an die Nordwestdeutsche Musik-Akademie in Detmold berufen.

Sepp Fackler, der erste Soloklarinettist des Südwestfunkorchesters in Baden-Baden wurde als Lehrer für Klarinette und als Leiter der Kammermusikklasse für Bläser an die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe verpflichtet.

Als Lehrbeauftragte an die Frankfurter Hochschule für Musik wurden Dozent Kurt Felgner (Weilburg) für die Leitung des Hochschulchores und Dr. Franz Flößner für das Unterrichtsfach Klaviermethodik verpflichtet.



## DIE STIMME DES LESERS

Clara Schumann — Mitkomponistin  
von „Frauenliebe und -leben“?

Zwickau (Sachs.)

In dem Aufsatz „Schumanns Weggefährtin“ von Karl-Fritz Bernhardt (s. Musica 1956, Heft 7/8) findet sich folgender Satz (S. 462): „Es darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, daß der Liederzyklus ‚Frauenliebe und -leben‘ überwiegend von Clara und nicht von Robert Schumann komponiert wurde!“ Das ist eine durch nichts zu beweisende Behauptung, die nicht unwidersprochen bleiben kann. Schumanns Zyklus „Frauenliebe und -leben“ ist in jeder Note echter unverkennbarer Schumann; jedes seiner Lieder ist in seinem Gesamtgefüge hinsichtlich Melodieführung, Harmonik, Rhythmik, nicht zuletzt durch seine poetischen Klaviernachspiele so eigener, unnachahmlicher Schumann, daß *nur er allein der Komponist* sein kann. Niemals hat Clara Schumann in ihren Liedern oder in anderen Kompositionen diesen tiefen Gehalt und solchen Reichtum an musikalischer Substanz erreicht, wie Robert Schumann gerade in diesem Zyklus, der aus der genialen Schaffenszeit seines „Liederjahres“ 1840 stammt. Sollte es noch eines äußeren Beweises bedürfen, daß Schumann allein der Schöpfer dieses Werkes

ist, so wäre es folgende Tatsache. Schumann spornte seine junge Frau immer wieder zum Komponieren an. Es wäre ihm eine ganz besondere Freude gewesen, sie recht oft als Komponistin nennen zu können, wie er das im Fall seines op. 37 getan hat, dessen Titel lautet: „Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte von Robert und Clara Schumann“ (Hervorhebung vom Autor). In dem Werk sind drei Lieder von Clara Schumann komponiert (1840) und tragen mehr das Gepräge von Robert Schumanns Kunst, so daß man eher zu der Annahme geneigt ist, daß er das Bemühen seiner Frau freundlich unterstützt hat, um sie zum Komponieren zu ermutigen.

Es soll damit nichts gesagt sein gegen das Kompositionstalent von Clara Schumann. Sie hat nicht unbeachtlich komponiert, und unter ihren Kompositionen (etwa 25 gedruckte Werke) ist verschiedenes auch heute noch aufführungswert, wenngleich ihr Schaffen naturgemäß nicht genial im Sinne ihres Mannes ist. Einen Eindruck von ihrem Liederschaffen vermittele das folgende Beispiel<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Robert Schumann bezeichnete dieses Lied als „das gelungenste, was sie bis jetzt überhaupt geschrieben hat“ (Litzmann II, 23).

op. 13 Nr. 2 (Komp. 1842)  
Ausschnitt; Takt 5 - 15

Sie liebten sich Beide.  
(Heine)

Nicht schnell

Sie liebten sich Beide doch keiner wollt es dem andern gestehn

ben legato

dim.

mf

Sie sa-hen sich an so feind-lich und woll-ten vor Lie-be ver-gehn.

mf

Der Untertitel des Aufsatzes von K.-F. Bernhardt lautet: „Zur musiksöpferischen Emanzipation der Frau.“ Dementsprechend werden nur die zwei Bemerkungen zitiert, in denen sich Clara Schumann optimistisch über ihr Schaffen äußert; weggelassen wurde aber z. B. bei ihren Äußerungen über ihr Klaviertrio:

*„Es sind einige hübsche Stellen in dem Trio, und wie ich glaube, ist es auch in der Form ziemlich gelungen; natürlich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, bei denen es immer an der Kraft und nie und da an der Erfindung fehlt.“*

(Litzmann II 139 f.)<sup>2</sup>

Und weggelassen wurden ferner alle die Bemerkungen Clara Schumanns, in denen sie sich Kompositionstalent überhaupt abspricht bzw. dasselbe anzweifelt:

*„Ich glaubte einmal das Talent des Schaffens zu besitzen, doch von dieser Idee bin ich zurückgekommen, ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen — es konnte es noch keine, sollte ich dazu bestimmt sein? das wäre eine Arroganz, zu der mich bloß der Vater einmal in früherer Zeit verleitete.“*

(Litzmann I 377)

*„Komponieren aber kann ich nicht, es macht mich selbst zuweilen ganz unglücklich, aber es geht wahrhaftig nicht, ich habe kein Talent dazu. Denke ja nicht, daß es Faulheit ist. Und nun vollends ein Lied, das kann ich gar nicht; ein Lied zu komponieren, einen Text ganz zu erfassen, dazu gehört Geist.“*

(an Robert. Litzmann I 413)

*„Ich habe mich schon einige Male an die mir von Robert aufgezeichneten Gedichte von Rückert (es handelt sich dabei um die oben erwähnten Lieder, die sie zu Schumanns op. 37 beisteuerte) gemacht, doch will es gar nicht gehen — ich habe gar kein Talent zur Komposition.“*

(Litzmann II 21 f.)

*„Frauen als Komponisten können sich doch nicht verleugnen, dies laß ich von mir wie von den andern gelten.“ (über Mendelssohns Schwester, Fanny Hensel, die auch komponierte — Litzmann II 161)*

Georg Eismann, Schumann-Haus

## Nochmals „Nachwuchs ohne Chance?“

Bremen

Es erstaunt den Musikliebhaber, auf den sachlichen Beitrag in Heft 5 aus der Feder eines ungenannten Musikstudenten in Heft 8 eine derart aggressive Entgegnung des Kritikers W. Panofsky zu finden. Keine einzige der Feststellungen und Behauptungen des Studenten wurde widerlegt, weder die statistischen Daten noch die Schilderung der bedenklichen Zustände in der öffentlichen Programmplanung, noch der Hinweis auf die Nachwuchssituation beim Rundfunk. Stattdessen lesen wir fadenscheinige Gegenbehauptungen, so die Feststellung, internationale Wettbewerbe hätten erwiesen, daß der deutsche Nachwuchs weit hinter seinen internationalen Kollegen zurückstehe, und „selbst Asiaten, vor allem geistig“, unterlegen sei. Und schließlich Protest gegen die Forderung eines verbindlichen Eignungserweises für Kritiker. Es mutet schon seltsam an, wenn derselbe Kritiker, der täglich Urteile über Künstler fällt und veröffentlicht, die Feststellung der Fähigkeiten eines Rezensenten durch eine berufene Jury für unmöglich hält!

Bleibe also als einzig diskutables Gegenargument der Hinweis auf die internationalen Wettbewerbe. Wenn ich recht orientiert bin, wurden in den letzten Jahren mehrere Deutsche auf solchen Wettbewerben preisgekrönt, während ich von einem Asiaten, der als Musiker seinen deutschen Kollegen überlegen sei, trotz Nachforschens nichts hörte. Dem interessierten Laien seien aber noch einige Fragen erlaubt.

1. Sind internationale Wettbewerbe überhaupt das geeignete Forum, um überragende künstlerische Persönlichkeiten zu entdecken? Sind die Jurymitglieder nicht doch meist befangen in ihrer persönlichen Eigenart und Kunstsanschauung?
2. Muß Kunst denn unbedingt international sein? Sind nicht auch deutsche Komponisten, wie etwa Pfitzner, Reger, ja selbst Bruckner „international nicht konkurrenzfähig“? Sind sie deshalb weniger überragende Meister?
3. Ist „international konkurrenzfähig“ überhaupt ein künstlerischer Maßstab, oder gehört er nicht vielmehr der Welt des Sportes und der Artistik an?

Der unbekannte Musikstudent mag sich trösten, er hat illustre Vorgänger: Mozart erging es nicht besser, als er sich gegen die Bevorzugung der Ausländer wehrte. Uns aber, die wir schließlich

<sup>2</sup> Alle Zitate aus Litzmann: Clara Schumann, Bd. I Leipzig 1903, Bd. II Leipzig 1905.

den Spaß bezahlen, und zwar nicht zuletzt, um unsere eigene Musikkultur und -tradition zu pflegen, kann es nicht gleichgültig sein, was mit unseren diesbezüglichen Steuergeldern und Rundfunkgebühren geschieht und was aus unserem Nachwuchs wird! *Friedo Berninghausen*

## AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

### Probleme der Bach-Ikonographie

Wer die Veröffentlichungen der letzten sechs Jahre verfolgt, die sich mit den Bildnissen J. S. Bachs beschäftigen, gewinnt den Eindruck, daß hier noch vieles zu erforschen ist, daß andererseits aber auch vieles im unklaren bleiben wird, falls uns nicht ein gütiges Geschick noch neue Unterlagen beschert. Denn reichhaltig sind die Belege gewiß nicht, die uns die Echtheit Bachscher Bildnisse beweisen sollen.

Heinrich Besslers Verdienst ist es, die Diskussion in seinem Buch „Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel) auf eine neue Basis gestellt zu haben. Während nämlich die bisherige Forschung ausschließlich von den Fragen nach Entstehungszeit des Bildes, nach der Person des Malers und nach der Bezeichnung des Dargestellten durch Aufschrift oder Embleme ausging, sucht Bessler nach individuellen Kennzeichen, die für Bachs Aussehen typisch sind und eine Verwechslung ausschließen. Nach einer neuerlichen Untersuchung des (leider nur im Abguß zugänglichen) Schädels, zu der das Gutachten des Anatomen H. Stieve (Berlin) eingeholt wird, sowie nach einem Vergleich der am verlässlichsten bezeugten Bilder und ihrer Begutachtung durch den Ophthalmologen E. Engelking (Heidelberg) stellt Bessler einige wesentliche Merkmale für Bachs Erscheinungsbild auf, deren wichtigste eine Schlaffheit der Augenlider, besonders des rechten Lides (Blepharochalasis), Asymmetrie der Augenhöhlen, Schrägalten des Kopfes nach rechts hinten sind; hinzu kommen die bereits von His bei der Untersuchung der Gebeine Bachs 1894 aufgestellten Merkmale, besonders die Niedrigkeit der Augenhöhlen und das Hervortreten des Unterkiefers.

Es zeigt sich nun, daß diese Merkmale tatsächlich an einer ganzen Reihe von Bildern wiederkehren, die bisher mit mehr oder weniger gesicherten Argumenten für Bach in Anspruch genommen worden waren, und während die Forschung bisher nur ein einziges Bild (das von E. G. Haußmann 1746

gemalte im Besitz der Thomasschule Leipzig) und dessen Wiederholung von 1748 als gesichert anerkannte, werden nun fünf Bildnisse als echt erklärt, nämlich das „Erfurter“ Bild, das Porträt von J. J. Ihle, ein Pastellbild im Besitz von Paul Bach, das Bild eines unbekannten Meisters, angeblich um 1740 (Kriegsverlust 1945), und das „Altersbild“ im Besitz der Familie Volbach. Dem Bild Haußmanns von 1746 wird zwar ursprüngliche Authentizität zugesprochen, doch sei diese inzwischen durch Übermalung verlorengegangen, heute wirke es auf den unbefangenen Beobachter „schlimmer als eine Fälschung“; auch die Wiederholung von 1748 wird als „Werkstattkopie“ verworfen, beide Bilder haben (nach Bessler) „keinen dokumentarischen Wert“.

Gewiß wird nun zunächst einmal die Stellungnahme der Mediziner und der Kunsthistoriker abzuwarten sein; denn selbst wenn Bessler die (in vielen Dingen, z. B. hinsichtlich der Unglaublichkeit des Haußmann-Bildes wesentlich vorsichtiger gehaltenen) Gutachten eines Ophthalmologen und eines Anatomen mitteilt, so bleibt doch eine Kardinalfrage unbeantwortet: Reichen die Merkmale aus, um eine Reihe derart untereinander differierender und z. T. recht ungesicherter Bilder unzweifelhaft als Bachbildnisse anzusprechen? Blepharochalasis (rechtsseitig stärker) kommt nach Bessler „nicht häufig vor“ — aber das medizinische Gutachten schweigt darüber. Will man hier verlässliche Angaben machen, so wären nicht nur statistische Mitteilungen über Beobachtungen am lebenden Objekt, sondern auch Untersuchungen des zeitgenössischen Bildmaterials notwendig. Hier sind also noch Ergänzungen nötig. Weiterhin fragt man sich, ob die Feststellung, daß die *linke* Hinterkopfhälfte des Schädels größer ist, ausreicht, um die Neigung des Kopfes nach rechts (!) hinten zu erklären, oder ob es methodisch möglich ist, den Schädel, dessen Echtheit ja nicht gesichert ist, auch dann noch als ein so wichtiges Glied in der Kette der Beweise zu verwenden, wenn man den Bildern, nach denen er einst als wahrscheinlich echt erklärt wurde, keinen dokumentarischen Wert mehr zuerkennt. Überhaupt scheint mir die Argumentation gegen die Haußmann-Bilder der schwächste Punkt der Ausführungen Besslers zu sein, und die bitteren Worte gegen das Bild der Thomasschule („schlimmer als eine Fälschung“, „ohne dokumentarischen Wert“) können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Bilder Haußmanns nach wie vor die hin-



sichtlich der Echtheit am besten bezeugten Bachbilder sind. Demgegenüber muß derjenige, der mit Besseler den „fünf echten Bildern“ den Vorzug gibt, mancherlei Unterschiede im Aussehen, in der Form der Stirne, in der Augenfarbe (!) hinnehmen, die sich letztlich nur mit der Hypothese erklären lassen, „daß Bach zu verschiedenen Zeiten recht verschiedene Gesichter besaß“ (S. 62).

So dankbar wir dem Verfasser für viele neue Anregungen sind, so werden wir doch damit rechnen müssen, daß die Diskussion über seine Darlegungen noch nicht abgeschlossen ist. Dies wird bereits an einer weiteren Publikation klar, die H. O. R. Baron van Tuyll van Serooskerken unter dem Titel „Probleme des Bachporträts“ im Verlag Creighton, Bilthoven (Holland) herausgegeben hat. Hier ist Besseler's Publikation schon mitberücksichtigt und zusammen mit den übrigen einschlägigen Abhandlungen einer eingehenden Kritik unterzogen.

Den äußeren Anlaß zur Beschäftigung des Verfassers mit der Bach-Ikonographie gab die Tatsache, daß er selbst Besitzer eines Bachporträts ist, einer bisher mit Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1848 datierten Kopie nach Hausmann. In einer geistvollen und scharfsinnigen Diskussion über die bisher erschienenen Publikationen wird nun mit mancher bisher kritiklos anerkannten These zu Gericht gegangen, z. B. mit der Behauptung, Bach habe das Hausmann-Bild von 1746 der Mizlerschen Sozietät überreicht, die sich als keineswegs gesichert erweist. Die Darstellungsweise, die die einzelnen Quellen und Forschungen selbst zu Worte kommen läßt, wirkt unmittelbar überzeugend, bisweilen entwaffnend und frappierend; auf weite Strecken hin erfordert sie freilich viel Konzentration des Lesers. Wenn der Verfasser am Schluß allerdings die Entstehungszeit des in seinem Besitz befindlichen Bildes um beinahe hundert Jahre zurückverlegen möchte, so ist das nur möglich „auf die Gefahr hin, des Subjektivismus beschuldigt zu werden“; er hätte sonst ebenso wie Besseler ein wissenschaftliches Gutachten mitabdrucken müssen.

Auch hier dürfte daher die Diskussion noch nicht beendet sein, und wenn die Experten das Bild Serooskerken wirklich „um 1750“ zu datieren vermögen, so wird sich die Bachforschung über dieses günstige Ergebnis ebenso freuen können, wie wenn es Besseler gelingen sollte, die letzten Bedenken gegen die von ihm verteidigten „fünf echten Bildnisse“ zu zerstreuen. Alfred Dürr

## MISZELLEN

## Musikfeste und Tagungen 1957 (Nachtrag)

- Augsburg*, Festliches Chortreffen des Landesverbandes Bayern im Verband deutscher Oratorien- und Kammerchöre vom 10. bis 12. Mai  
*Berlin*, Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung am 9. und 10. Oktober  
*Bonn*, Beethoven-Fest vom 19. Juli bis 18. August  
*Braunschweig*, Festliche Tage neuer Kammermusik im November  
*Bregenz*, Festspiele vom 19. Juli bis 18. August  
*Caracas* (Venezuela), 2. Lateinamerikanisches Musikfest vom 19. März bis 10. April  
*Darmstadt*, 12. Internationale Ferienkurse für Neue Musik vom 16. bis 28. Juli  
*Darmstadt*, Tage für Neue Musik des Hessischen Rundfunks im Rahmen der Kranichsteiner Ferienkurse vom 16. bis 19. Juli  
*Dessau*, 5. Richard-Wagner-Festwoche vom 12. bis 30. April  
*Donaueschingen*, Musiktage für zeitgenössische Tonkunst vom 19. bis 20. Oktober  
*Eisenach*, 34. Deutsches Bachfest vom 28. Juni bis 2. Juli  
*Elbach* (Obb.), Ostermusikwoche vom 22. bis 28. April  
*Göteborg*, Musikfestival vom 27. bis 30. Juni  
*Greifswald*, 11. Greifswalder Bachwoche vom 29. Mai bis 3. Juni  
*Hamburg*, 2. Bundesschulmusikwoche vom 10. bis 16. Juni  
*Kassel*, Musiktage vom 4. bis 7. Oktober  
*Köln*, Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft vom 23. bis 29. Juni  
*Lindau/Bodensee*, Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung vom 10. bis 16. Juni  
*Llangollen*, International Musical Eisteddfod vom 9. bis 14. Juli  
*Lüdenscheid*, 14. Kleines Musikfest vom 11. bis 12. Mai  
*München*, Tagung junger Komponisten im Juni  
*München*, 12. Nymphenburger Sommerspiele vom 5. bis 27. Juli  
*Prades*, 8. Festival vom 16. Juli bis 1. August  
*San Juan* (Portorico), Internationales Musikfest vom 10. bis 12. Mai  
*Soest*, 2. Zeitgenössisches Forum vom 28. März bis 18. April

Stockholm, Festival vom 2. bis 14. Juni  
 Trossingen, Musiktage vom 31. Mai bis 1. Juni  
 Tübingen, Musiktage vom 10. bis 17. Mai  
 Wien, 12. Weltkongreß der Jeunesses musicales  
 vom 6. bis 12. Juni  
 Weikersheim, Internationale Sommerkurse für  
 Kammermusik und Orchester der Musikalischen  
 Jugend vom 22. Juli bis 19. September  
 Würzburg, Mozart-Fest vom 15. bis 30. Juni  
 Zürich, Juni-Festwochen vom 1. bis 30. Juni

### Geigenbau im Film<sup>1</sup>

Im vergangenen Herbst wurde in Mittenwald ein Film gedreht, in dem das „Dorf der tausend Geigen“ und seine Umgebung einmal nicht nur die Kulisse für irgendeine Spielhandlung abgaben. Wohlbewandert auf dem Gebiet des Kulturfilms, hatten *Freimut Kalden* und seine Gattin (*Jura-Film*, München) sich vielmehr der *Werdegang einer Geige* zum Thema dieses Streifens erkoren. Und sie haben es — nach dem fachkundigen Urteil all derer, die kürzlich bei seiner Uraufführung an Ort und Stelle zugegen waren — trefflich gelöst. So entstand im Zusammenwirken mit Direktor *Leo Aschauer*, dem Leiter der Staatl. Geigenbauschule, die hier gewissermaßen zum „Aufnahme-Atelier“, wurde (abgesehen von ein paar prächtigen Bildern des noch ursprünglich erhaltenen Ortskernes), ein Film, dessen Mitwirkende sämtlich keine Stars sind — sondern angehende Geigenmacher und ihre Meister, deren Arbeit hier in ebenso lehrreichen wie eindrucksvollen Aufnahmen eingefangen worden ist. Und noch etwas anderes spielt mit, ja ihm kommt eigentlich fast die Hauptrolle zu: es ist das Holz, aus dem eine Geige gemacht wird — jenes Material, das sich (zumindest beim Geigenbau) durch kein anderes ersetzen läßt und dessen Eigenschaften auch dem Kundigen immer noch so manches Rätsel aufgeben.

Anfangen vom Fällen jener Baumriesen, die das Tonholz liefern, leitet der Film — dessen knapp formulierter Kommentar nichts Wesentliches übergeht — zur Verarbeitung der sachgemäß zersägten und gelagerten Hölzer über. Die einzelnen Arbeitsgänge beim Bau einer nach alter Tradition ganz von Hand gefertigten Geige schildert er anschaulich, um beim spielbereiten Instrument abzublenden. Es versteht sich von selbst, daß auch

die musikalische Untermalung (hier einmal nicht als störend empfunden) vom oft bewährten Streichorchester der Schule bestritten wird und sich gut einfügt! So fehlt nichts, um den Zusammenklang von Bild, Wort und Ton vollkommen zu machen. Alle Freunde der Geige sollten sich diesen Film, der übrigens von der Filmbewertungsstelle mit dem 1956 nur siebenmal verliehenen Prädikat „künstlerisch besonders wertvoll“ ausgezeichnet wurde, nicht entgehen lassen. In (hoffentlich recht vielen) Lichtspielhäusern des Bundesgebiets wird er demnächst anlaufen, ganz dazu angetan, für die schöne Kunst des Geigenbaues erneut eine Lanze zu brechen. *Jürgen Völckers*

### Partiturenlesen

In Orchesterkonzerten sieht man oftmals Männer (manchmal auch Frauen) mit kleinen Büchchen auf dem Schoß ernsthaft und grüblerisch dasitzen und in die Büchchen starren statt, wie sonst alle Welt, auf den Dirigenten. Man beobachtet sie mit scheuer Ehrfurcht und tiefem Respekt. Es sind dies Leute, die mehr können als man selber. Ihnen genügt es nicht, wie uns, zu *hören*; sie wollen es ganz genau schwarz auf weiß nachlesen, ob und wann und wie der Dirigent „etwas ausläßt“, und sie freuen sich sehr, wenn sie ihm derartiges nachweisen können. Dies pflegen sie dann mit Kopfschütteln und Deuten des Zeigefingers ihrem meist weiblichen Nachbarn triumphierend zu verkünden; was auf den meist weiblichen Nachbarn unfehlbar seine Wirkung hat. Derselbe ist noch mehr von Ehrfurcht durchdrungen als bisher schon, guckt mit der Miene angestrengtesten Sachverständnisses auf die aufgeschlagene Seite, sieht gar nichts außer vielen ganz ganz kleinen, in ihrer Winzigkeit grau aussehenden Noten, Buchstaben, Taktstrichen und Linien, die er unmöglich so schnell entziffern kann, während oben die Musik lustig weiterspielt und schon längst an einer ganz anderen Stelle angekommen ist, was der Büchelchenleser mit heftigstem Blättern wettzumachen sucht. Was tun diese seltsamen Heiligen, die ihren Ohren offenbar so wenig trauen, daß sie zur Nachhilfe eines Büchelchens bedürfen? Sie lesen eine Taschenpartitur, beziehungsweise sie geben vor, es zu tun. Wenn sie nicht weiterkönnen und sich in dem Gestrüpp der Linien nicht mehr auskennen, lehnen sie sich erschöpft und genießerisch zugleich mit einem entrückten Seufzer im Sesse zurück und beobachten zur Abwechslung auch einmal den Dirigenten. Sie tun dies so, als gäben

<sup>1</sup> S. a. *Musica* 1/57, S. 48.

sie einer spontanen, hochreißenden Eingebung nach, und mit der Miene eines, der zu sagen scheint: „Nanu, Donnerwetter, was macht denn der Kerl? Ist ja doll — muß ich mir direkt mal ansehen! Sogar das Lesen wird bei solchem Dirigieren uninteressant!“

Die Nachbarin erschauert vor solchem selbstauferlegten Verzicht ihres gelehrten Partners noch mehr in Ehrfurcht. Andererseits ist sie sehr erleichtert, denn nun wird er eine ganze Weile nicht mehr von ihr verlangen, daß sie in das Büchelchen schauen soll, wobei ihr immer der ganze Kunstgenuß gestört wird. Man sieht, wie immer die Büchelchenleser es auch machen — ihren Eindruck verfehlen sie nie.

Jünglinge, die Wert darauf legen, ihre Herzensdame an sich zu fesseln, haben die Bedeutung des Partiturenlesens schon lange erkannt und verwenden eine Menge Mühe und Geld darauf, derlei Büchelchen in den Musikalienhandlungen aufzutreiben. Weiteres ist nicht nötig. Es genügt, während des Konzertes mit dem Finger hierhin und dorthin zu tippen, sehr oft (aber nicht in regelmäßigen Abständen!) umzublättern, einige Male die Stirn zu runzeln und „Hmhm“ zu machen sowie die Nachbarin anzustoßen und aus ihrer aufmerksamen Zuhörerhaltung aufzuscheuchen. Nur bei Musikstudentinnen ist Vorsicht am Platze! Sie könnten am Ende etwas davon verstehen.

Sonst aber ist die Wirkung todsicher und hat dem Vernehmen zufolge schon recht viele glückliche Ehen gestiftet. Dem Verlangen der Ehefrau, ihr zu Hause das Partiturenlesen zu erklären, begegne man mit dem Hinweis auf die horrenden Schwierigkeiten des Unterfangens. Das kann man sehr taktvoll machen, etwa indem man ihr die Frage vorlegt, ob sie den Unterschied zwischen Schönbergs Reihentechnik und seiner Zwölftontechnik kenne. Kennt sie ihn (wie zu erwarten) nicht, so sage man: „Da siehst du es. Da müßte ich dir zuerst das erklären...“ Hierauf wird sie, weil sie die Sache langweilig findet, auf weitere Belehrungen verzichten.

Es soll auch Leute geben, die es — das Partiturenlesen — *wirklich* können. Aber selbst sie haben es gern, wenn man ihre Kunst nicht als etwas Selbstverständliches hinnimmt, sondern ihre Tätigkeit durch heftiges Anstarren und geflüsterte Bemerkungen („Sieh mal, der Herr liest Partitur!“) gebührend zur Kenntnis nimmt.

Nur ein einziger Mann im ganzen Saal wird bestaunt, wenn er das Gegenteil tut: nämlich *nicht* die Partitur liest. Das ist der auswendig dirigierende Dirigent. Ihn lieben die Damen, falls sein Frack modern genug ist, im Plural, und noch entschieden heftiger als den Partiturenleser. Worin sich die ausgleichende Gerechtigkeit bewährt.

Annalise Wiener

#### Zur Bildtafel dieses Heftes

Anna Löffler-Winkler wurde im Jahre 1890 in St. Petersburg (heute Leningrad) als Kind deutscher Eltern geboren. Ihre erste Ausbildung als Malerin empfing sie an der Kaiserlich-Russischen Schule zur Förderung der Künste. Danach nahm sie 1913/14 an den Privat-Malkursen der Künstler Bernstein und Sawinoff teil. Im Herbst 1914 aus Rußland ausgewiesen, leistete sie vier Jahre Schwesterndienst in Heidelberger Lazaretten, setzte aber ihre Malstudien in ihrer Freizeit fort. 1918 wurde sie zur Betreuung deutscher Kriegsgefangener nach Sibirien geschickt, geriet in die Kämpfe zwischen Weiß und Rot und mußte nach Deutschland zurückkehren. Im Herbst 1918 nahm sie ihr Studium in München wieder auf. Ihre Lehrer waren Walter Püttner, Carl Caspar und Karl Max Schultheiß (jetzt New York). Nachdem sie sich anfangs ausschließlich mit Porträtmalerei beschäftigt hatte, wandte sie sich später, durch Bambergs Schönheit angeregt, auch der Landschaftsmalerei zu. Auch befaßte sie sich verschiedentlich mit Buchillustrationen. Das Skizzieren von Musikern begann sie zunächst als reines Steckenpferd in den ersten Jahren des zweiten Weltkrieges. Ausstellungen ihrer Werke waren in München, Nürnberg, Regensburg und Bamberg zu sehen. — Die zehn Zeichnungen von Dirigenten, die auf den Tafeln 1 und 2 abgebildet sind, entstanden alle im Konzertsaal bei Proben oder Aufführungen und geben den spontanen Eindruck wieder, den die Künstlerin von den verschiedenen Musikern beim Dirigieren der verschiedensten Werke empfing.

Im einzelnen handelt es sich um folgende Dirigenten (von links oben nach rechts unten): Tafel 1. Robert Heger, Oswald Kabasta †, Fritz Rieger, Georg Solti, Leopold Ludwig.

Tafel 2. Hans Knappertsbusch, Fritz Lehmann †, Ferdinand Leitner, Karl Münchinger, Christoph Stepp.



## DAS NEUE BUCH

## Toscanini persönlich

In diesem Frühjahr hätte die Welt den 90. Geburtstag des gefeiertsten Dirigenten unseres Jahrhunderts feiern können. Unseres Jahrhunderts? Die einzigartige Karriere Toscaninis reicht ja bis in die legendäre, längst Musikgeschichte gewordenen Zeiten zurück, als Verdis „Othello“ uraufgeführt wurde! Damals saß Toscanini als Cellist im Orchester der Mailänder Scala, und nicht viel später hob er, schon als Maestro am Dirigentenpult, Puccinis „La Bohème“ aus der Taufe.

Davon, wie überhaupt von den einzelnen Stationen dieser unvergleichlichen Laufbahn, ist in S. Chotzinoffs Büchlein (*Arturo Toscanini*, Ein intimes Porträt. Limes-Verlag Wiesbaden) nur am Rande die Rede. Es beginnt mit dem Satz: „Im Frühjahr 1926 begegnete ich Arturo Toscanini zum erstenmal.“ Und erst von hier, von Toscaninis New Yorker Wirken als Chef der dortigen Philharmoniker an, beginnt der Autor, ein amerikanischer Musikkritiker, die Steinchen zu dem Mosaik zusammenzutragen, das er „ein intimes Porträt“ nennt. Es ist ein höchst fesselndes und, wenn man allen Details glauben darf, auch dokumentarisch wertvolles Porträt. Chotzinoff erfreute sich des Vorzugs, Toscaninis Freund zu sein, die beiden Familien verkehrten miteinander gesellschaftlich, und Chotzinoff war es auch, der — er schildert es sehr dramatisch — den anfangs widerstrebenden Maestro dazu bewog, die Leitung des eigens für ihn gegründeten NBC-Orchesters zu übernehmen, die er dann von 1937 bis 1954 behielt.

Freundschaft und Verehrung haben die Feder des Autors nicht zur langweiligen Dauerhuldigung verführt. Er wühlt nicht in intimen Sensationen, beschönigt aber auch nichts; er nennt seinen Abgott „naiv, verschlagen, einfach, schwierig, gütig und grausam-boshaft“. Die unberechenbaren Launen des Orchestertyrannen, seine vulkanischen Wutausbrüche auf den Proben, die „tödliche Schlachten zwischen Dirigenten und Musikern“ waren, seine unbeugsame Haltung gegenüber Mussolini und Hitler, seine abergläubischen Marotten, seine kindliche Egozentrik, seine fanatische Demut vor dem Werk — alle diese tausenderlei Widersprüche und Kauzigkeiten, die nur eine Persönlichkeit von Toscaninis Genie zur künstlerischen und menschlichen Harmonie verschmelzen konnte, gewinnen im Spiegel von un-

gezählten, selbsterlebten Anekdoten plastische Anschaulichkeit. Reizend ist z. B. die Schilderung eines öffentlichen Jux-Konzertes, in dem Prominente wie Heifetz, Milstein und Adolf Busch in einem parodistischen Schülerorchester unter Toscaninis Takstock mitwirkten — der Maestro verstand nicht einmal hier Spaß: die Weltberühmtheiten wurden so lange gezwiebelt, bis auch das Scherzstückchen seinem fanatischen Perfektionswillen Genüge tat.

Mit Ergriffenheit liest man, wie Toscaninis Abschiedskonzert mit dem NBC-Orchester verlief, wie den 87jährigen Greis das nie versagende, phänomenale Gedächtnis verließ, wie der Takstock seiner Hand entglitt und er gesenkten Hauptes den Saal verließ, während die getreuen Musiker den C-dur-Jubel des „Meistersinger“-Vorspiels führerlos hinausschmetterten.

Kurt Honolka

Musikhören  
im elektronischen Zeitalter

Unser gegenwärtiges Musikschaffen wie auch die Aufführungspraxis befinden sich, soziologisch gesehen, in einem Stadium tiefgreifender Umbildungen. Das ist nicht einfach bloß der Einfluß des Radios, des Vordringens der Schallplatte und der Einführung der elektronischen Musik, sondern alle Erscheinungen zusammengenommen haben begonnen, unsere Hörgewohnheiten umzustellen, das Gehör durch die Entwicklung der Elektroakustik zu „high fidelity“ zu schärfen; und andererseits bemerken wir in ersten Anfängen, wie der Komponist sich neuen Hörbedingungen anpaßt und sich auf den Studioraum einstellt.

Einen Niederschlag dieser Entwicklung fand man bisher nur in wissenschaftlicher Spezialliteratur. Nun fängt aber auch der Musikpraktiker an zu begreifen, worum es geht, und das drückt sich in einigen Neuerscheinungen aus. Einen ausgezeichneten Überblick finden wir bei Kurt Blaukopf, *Hexenküche der Musik* (Verlag Arthur Niggli in Teufen/St. Gallen). Geschrieben ist das Buch in feuilletonistischem Stil mit journalistischen Überschriften, aber dahinter spürt man doch die ersten Überlegungen eines Musikwissenschaftlers, der von einigen durch die neuere Akustik revidierten musikalischen Grundbegriffen ausgeht, um dann besonders eingehend die Phänomene der Schallplatte und der Elektronenmusik zu behandeln. Bei einer positiven Grundhaltung zu den modernen technischen Errungenschaften, die

die Chance schöpferischer Anregung in sich tragen, steht der Verfasser doch mit einer gewissen Reserve der oft unverständigen stürmischen Ausbeutung der „neutönerischen“ Laute für Musik gegenüber und spürt auch, wie bisweilen die akustischen Überlegungen mit den psychologisch bedingten Hörgewohnheiten nicht in Übereinstimmung sind. Erfreulicherweise wird immer wieder auf den Menschen als das Maß aller Dinge hingewiesen.

Auch die Neuerscheinung eines jüngeren Autors beschäftigt sich mit ähnlichen Problemen: *Fred K. Priebig, Musik des technischen Zeitalters* (Atlantis-Verlag Zürich-Freiburg/Br.). Das Bändchen will zeigen, wie weit die elektronische Technik bereits in die Komposition eingedrungen ist, und der Autor bemüht sich, durch viel Quellenmaterial, Aufzählung der bisher erschienenen Werke und vieler Zitate eine ziemlich umfassende Materialsammlung des etwa 30 Jahre alten Gebietes bis zum Elektronenhirn zu liefern, was auch als Einführung für Musiker recht nützlich sein kann. Warum aber wird in dieser feuilletonistisch gehaltenen Schrift das Sprachgefühl so vergewaltigt, indem konsequent „f“ statt „ph“ gesetzt wird? — „filosof“, „fysik“, „sfäre“ und sogar der Eigenname eines Geräts „fonogen“, dem doch der Namensschutz zusteht! Die vielfach vom Autor berichtigten Literaturquellen über Entstehung elektrischer Instrumente bestehen nicht immer zu Recht.

Dasselbe Thema greift der Verfasser noch einmal auf in einem weiteren Bändchen *„Musik unterm Strich“* (Karl Alber Verlag Freiburg-München), anscheinend eine Sammlung von Zeitungsaufsätzen, die kaleidoskopartig, d. h. unter bewußtem Verzicht auf eine Systematik, über dies und jenes auf allen möglichen Gebieten der Musik unseres Jahrhunderts plaudert und mit reißerischen Titeln den Leser zu fesseln sucht. Fritz Winckel

#### Ehrenmal des blinden Musikers

Hans Joachim Moser mit seinem enzyklopädischen Wissen vermag jederzeit die Vielheit seiner Kenntnisse und Forschungsergebnisse nach neuen Gesichtspunkten zusammenfassen. Diesmal legt er eine kleine Monographie über blinde Musiker in Vergangenheit und Gegenwart vor. Manche von ihnen sind prächtig und liebevoll charakterisiert, andere nur in lexikaler Kürze gestreift: der enge Rahmen erlaubte keine Vollständigkeit.

(Hans Joachim Moser, *Blinde Musiker aus sieben Jahrhunderten*. Verlag Hans Sikorski, Hamburg.) Aus älterer Zeit treten Landino, Paumann und Schlick bedeutsam hervor, die Instrumentenbauer Schott, Schönberger und Wendt, die Renaissance- und Barockmeister Cabezón, Stanley, Potholt, Frixer und vor allem die späteren: Dülöng, Smareglia, Kögler, Effert und Pfeiffer bis zu Margarethe von Winterfeldt in unseren Tagen. All derer uns Sehenden unbegreifliche Leistungen weiß der Verfasser uns noch unbegreiflicher und erstaunlicher zu machen, so wenn man Einzelheiten über die Methoden erfährt, wie sie um geeignete und immer brauchbarere Blindennotenschriften und Hilfsmittel ringen, wie sie sich Gehörtes gedächtnismäßig einprägen und sich Werke in kürzester Frist zu eigen machen — etwa wenn Hubert Pfeiffer (1891–1932) eine Bachsche Fuge nach einmaligem Hören notengetreu wiederzugeben vermag —, und wie manche von ihnen ganze Werke, eigene oder fremde, mit allen ihren Stimmen derart verlässlich im Gedächtnis haben, daß sie bei der Aufführung exakt anzugeben vermögen, welcher Fehler im wievielten Takt und in welcher Stimme gemacht wurde, und wie sie eigene große Partituren Stimme für Stimme in die Feder diktieren.

So wird das Phänomen des Gedächtnisses immer wieder beleuchtet und darüber hinaus das wache Hinhorchen und feinnervige Aufnehmen, das Einprägungsvermögen, die Konzentration der Verarbeitung, die Kräftigung der Vorstellung, die Vertiefung in der Sammlung, das Anwachsen der Bild- und Gestaltungskraft, die Befähigung zur Improvisation, die Verfeinerung des Tastsinns, des Ohres, des Empfindens, das Sicherwerden, das unabgelenkte Konzipieren, das Erstarren des Willens und überhaupt des ganzen Menschen. Daher so viele Persönlichkeiten von Rang und Format unter den blinden Musikern, deren Eigenart, ihre oft umfassende Bildung, Schicksale und starkes Leben Moser uns mit dieser Schrift vor Augen führt.

Ekkehart Pfannenstiel

#### Spohr als Fortschrittler

Das Grundsätzlich-Bedeutsame über Spohrs wichtiges Quellenwerk zur deutschen und europäischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts<sup>1</sup> ist

<sup>1</sup> *Louis Spohr, Selbstbiographie*, Bd. 2. Originalgetreuer Nachdruck in Verbindung mit der Stadt Braunschweig und der Stadt Kassel hrsg. von Eugen Schmitz. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

bereits beim Erscheinen des 1. Bandes gesagt worden (Musica 1953, 563 f.). Der zweite Band, der mitten in der italienischen Reise Februar 1817 beginnt (die Teilung erfolgte wohl nur aus äußerlichen Gründen) bringt in der zweiten Hälfte die liebevolle Ergänzung, die von Spohrs zweiter Frau Marianne, geb. Pfeiffer im Verein mit seinem Schwiegersohn J. H. Wolff übernommen und von Marianne Spohr wohl als Autorin weitergeführt wurde, nachdem Spohr selbst mit 1838 seine eigene Erzählung abgebrochen hatte und trotz der Aufmunterungen seiner Angehörigen nicht zur Fortführung zu bewegen war.

Dadurch fehlen natürlich so manche eigenen Äußerungen zu seinen späteren Werken, den Symphonien, Opern, der Kammermusik und dem unvollendeten Requiem, das der Meister als würdigen Schlußstein seines ganzen Lebenswerkes dachte. Gelegentlich kommt er allerdings bei dem Problem der von ihm erstrebten Erweiterungen der Kunstformen im Doppelquartett, in den Doppelorchester-Symphonien (Irdisches und Göttliches, Historische Symphonie) oder der vierhändigen Klavierbegleitung zu Tenorliedern schon darauf zu sprechen. Gerade durch solche tiefen persönlichen Einblicke in die umfassende Künstlerpersönlichkeit des Meisters bietet der zweite Band noch so manches, vor allem in der strengen kritischen Stellungnahme zu den Ereignissen und Erscheinungen der Zeit, den Werken, den Musikern, der Sängervelt und den Kollegen auf der Geige (italienische Berichte, Briefe

aus Paris) — aber auch zum eigenen Schaffen, dem er ein ebenso objektiver Richter war.

Mit großem Scharfsinn erkannte Spohr sofort die Entwicklungsmöglichkeiten, die in der modernen Unterrichtsmethode des aus Kassel stammenden Johann Bernhard Logier in London lagen und über die er in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung schrieb. Eingehend berichtet er über die besonderen Umstände, wie er seine moderne Dirigierweise mit dem Stäbchen gegen die bisherige pianistische und geigersche Taktführung zuerst in London durchsetzte. Sein letztes Ziel war auch hier wie bei all seinem Musizieren, gegen den damals weit verbreiteten Schlendrian der Wiedergabe die unbedingte Werktreue zu erreichen; sie war nur durch eine präzise und abgerundete Ensemblekunst zu verwirklichen, die schon sein Wirken in Frankfurt, aber mehr noch in Kassel bestimmte, wo er sich bei der Verpflichtung die unumschränkte künstlerische Gesamtleitung der Oper zusichern ließ und damit bereits den Weg des modernen Operndirektors beschritt.

So hat der alte politische Fortschrittler Spohr auch mancherlei neue musikalische Wege in die Zukunft gesucht. In dem Bande sind die Anmerkungen des Herausgebers fortgeführt, einige Faksimile-Wiedergaben nach C. M. von Weber, Cherubini, Meyerbeer und Hauptmann und ein Namen- und Werkregister beigelegt.

Gustav Struck

## MUSICA-NACHRICHT

### *In Memoriam*

Der Choreograph **Boris Romanoff** ist Ende Januar im 66. Lebensjahr in New York gestorben. Romanoff, der in Rußland geboren wurde, dort seine Ausbildung empfing und nach 1918 in Mailand, Monte Carlo und New York tätig war, hat rund 50 Ballette choreographisch gestaltet.

Der Pianist **Josef Hofmann** ist am 16. Februar im Alter von 81 Jahren in Los Angeles gestorben. Hofmann, der, gebürtiger Pole, bei Urban in Berlin und Rubinstein in Dresden studierte, danach über 50 Jahre in den USA lebte und konzertierte, galt als einer der berühmtesten Klavierspieler seiner Zeit. Er ist auch mit eigenen Kompositionen und theoretischen Schriften hervorgetreten.

### *Geburtstage*

Der Dirigent und Musikpädagoge Professor **Felix Lederer** wurde am 25. Februar in Berlin 80 Jahre alt. Lederer, der als gebürtiger Prager bei Anton Dvorak studierte, hat 1945–1952 eine Dirigentenklasse der West-Berliner Hochschule für Musik geleitet.

Der Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Hofrat **Bruno Hantsch**, wurde am 15. Januar 70 Jahre alt.

Professor **Josef Maria Hauschild**, Leiter der Gesangsabteilung der Deutschen Hochschule für Musik in Berlin, wird am 6. März 70 Jahre alt.

Der mit Arbeiten zur Musikgeschichte des Mittelalters hervorgetretene Pater Dr. **Chrysostomus Großmann**, Kloster Beuron, vollendet am 27. März sein 65. Lebensjahr.



Professor *Hans Bachem*, Kustos der Gürzenich-Orgel und Organist an der Dominikaner-Kirche St. Andreas, wurde am 2. Januar 60 Jahre alt.

Der Organist Professor *Anton Nowakowski*, Stuttgart, feierte am 10. Februar seinen 60. Geburtstag.

### Ehrungen und Auszeichnungen

Der vom österreichischen Kultusministerium gestiftete Mozart-Ring für verdienstvolle Künstler wurde erstmalig an *Bruno Walter* verliehen.

Der Verband tschechischer Komponisten in Prag hat den Bürgermeister von Salzburg, *Stanislaus Pacher*, eine Mozart-Medaille verliehen.

Dr. *Franz Stadelmayer*, München, Prof. Dr. *Erich Valentin*, München, und D. Dr. *Karl Vötterle*, Kassel, wurden von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg mit einer Mozart-Erinnerungsmedaille ausgezeichnet.

*Karl Schuricht* erhielt die von der amerikanischen Bruckner-Gesellschaft gestiftete Bruckner-Medaille.

Die amerikanische Sängerin *Blanche Thebom* wurde von der schwedischen Königin Luise mit dem Wasa-Orden ausgezeichnet. Sie ist die erste nichtschwedische Frau, der diese Ehrung zuteil wurde.

Das Arnold-Schönberg-Kuratorium (Sitz Darmstadt) hat beschlossen, die Arnold-Schönberg-Medaille an *Marya Freund* und *René Leibowitz* (beide Paris) zu verleihen.

Der amerikanische Geiger *Nathan Milstein* wurde in Paris zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

### Ernennungen und Berufungen

*Karl Böhm* wurde als einer der leitenden Dirigenten an die New Yorker Metropolitan Oper berufen. Er wird seinen Posten im Herbst 1957 antreten.

Dr. *Hans Hickmann*, der langjährige Leiter der Musica viva Kairo, wurde zum Direktor des deutschen Kulturinstitutes in Kairo ernannt.

Monsignore *Domenico Bartelucci*, Professor an der Päpstlichen Musikakademie, wurde zum neuen Chordirektor der Sixtinischen Kapelle in Rom berufen.

Der ungarische Komponist und Dirigent *Bela Hollei* ist vom Vorstand des Göttinger Symphonie-Orchesters als neuer Dirigent verpflichtet worden.

*Ude Nissen* (bisher Leipzig) wurde für die nächste Spielzeit als musikalischer Oberleiter an die Städtischen Bühnen Erfurt verpflichtet. *Walter König* (bisher Erfurt) wird gleichzeitig musikalischer Oberleiter des Stadttheaters Plauen.

### Preise und Wettbewerbe

Der vom Hamburger Senat und der Bürgerschaft 1950 gestiftete Bach-Preis ist Professor *Philipp Jarnach*, Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg, für 1954 und Professor *Boris Blacher*, Direktor der Berliner Hochschule für Musik, für 1957 verliehen worden. Außerdem wurden fünf jungen Komponisten Stipendien zuerkannt.

Der Kunstpreis Rheinland-Pfalz, der 1956 durch den Kultusminister des Landes gestiftet worden war, wurde dem Komponisten Professor *Hermann Schröder* (Köln) zusammen mit der Bildhauerin *Emy Roeder* (Mainz) verliehen.

Der Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein 1956, der alle zwei Jahre verliehen wird, wurde je zur Hälfte dem Komponisten Professor *Walter Kraft* (Lübeck) und dem Maler *Friedrich Karl Gotsch* (St. Peter-Ording) zugesprochen.

Die Jury für den Robert-Schumann-Preis 1956 der Stadt Düsseldorf beschloß, den Preis nicht zu vergeben. Lediglich die Förderpreise zum Robert-Schumann-Preis 1956 wurden verliehen und zu gleichen Teilen den Komponisten *Walter Gieseler* (Kleve) und *Hans Zender* (Wiesbaden) zuerkannt.

Für seine Oper „Schaubudengeschichte“ wurde dem Komponisten *Gerhard Wimberger* der österreichische Staatspreis verliehen.

Der Freiburger Komponist *Eberhard Ludwig Wittmer* hat für seinen Männerchor-Zyklus „Schilflieder“ (nach Lenau) im Wettbewerb um den 5. E. Becker-Komponisten-Preis den 1. Preis errungen. Der zweite Preis fiel an *Karlheinz Wolters* (Homberg), den 3. Preis erhielt *Bruno Stürmer* (Offenbach). Weitere Preise wurden *Karl Thieme* (Nürnberg), *Hans Josef Weding* (Dortmund) und *Hermann Ophoven* (Düsseldorf) verliehen. Die preisgekrönten Kompositionen werden im Rahmen eines Festkonzertes im Kursaal zu Bad Brückenau am 21. Juni uraufgeführt werden.

Im Preisausschreiben für Männerchorwerke, das die Berliner Liedertafel ausgeschrieben hat, um Männerchören neue Werke zuzuführen, erhielt *Hans Josef Weding* (Dortmund) für seine Wilhelm-Busch-Kantate den 1. Preis, *Fritz Joachim Lintl* (Berlin) den 2. und *Fritz Werner Reichenberg* (Passau) den 3. Preis.

Ein Verband der Internationalen Musikwettbewerbe mit dem Sitz in Genf wurde von Vertretern der Musikwettbewerbe von Brüssel, Budapest, Genf, Genua, Lüttich, München, Paris, Prag, Warschau und Vercelli gegründet. Mit diesem Zusammenschluß, der vom Komitee des Genfer Musikwettbewerbs ausgegangen ist, wird beabsichtigt, den Mißständen zu begegnen, die sich in letzter Zeit aus der Vielzahl der Wettbewerbe ergeben haben. Es wurden Fragen der Wettbewerbsprogramme und der Reglements für die Juries bespro-

chen. Der Verband will für ein höheres Niveau und Erfahrungsaustausch eintreten und eine Zunahme derartiger Wettbewerbe beschränken. Die nächste Zusammenkunft des Verbandes, zu dessen Präsidenten Henri Gagnebin ernannt wurde, findet 1958 in Brüssel statt.

Einen *Internationalen Klavierwettbewerb* veranstaltet die Organizacao de Concursos Internacionais e Concertos im August in Rio de Janeiro (Brasilien). Teilnahmeberechtigt sind Pianisten bis zum vollendeten 32. Lebensjahr. Der 1. Preis beträgt 1000 Dollar (4 200 DM), der zweite 500 Dollar. Außerdem wurde ein Sonderpreis von 500 Dollar für den besten Interpreten brasilianischer Musik ausgesetzt. Anmeldeschluß ist der 15. April. Auskunft erteilt das Generalkonsulat von Brasilien, Hamburg 13, Mittelweg 58.

Der *Internationale Wettbewerb für Violoncello zu Ehren des 80. Geburtstages von Pablo Casals* findet vom 11. bis 14. Juni, der *Internationale Musikwettbewerb Marguerite Long und Jacques Thibaud für Pianisten und Geiger* vom 17. Juni bis 1. Juli in Paris statt. Beide Wettbewerbe sind für junge Künstler aller Länder offen, die zwischen dem 1. Januar 1925 und dem 31. Dezember 1941 geboren sind. Es sind je vier Geldpreise vorgesehen, ferner Engagements in Frankreich und im Ausland sowie Schallplattenaufnahmen. Anmeldeschluß ist der 1. Mai. Auskünfte durch das Sekretariat beider Wettbewerbe, 46, rue Molitor, Paris 16<sup>e</sup>.

Das *11. International Musical Eisteddfod Llanguollen* findet vom 9. bis 14. Juli für alle Arten des Chor- und Sologesangs, für Jugend- und Erwachsenenchor, Volkslied und -tanz statt. Anmeldeschluß ist der 15. März. Auskünfte erteilt The British Council, 65 Daviel Street, London W 1.

Der *4. Internationale Vokalistenvettbewerb s'Hertogenbosch* (Niederlande) wird vom 15. bis 18. September veranstaltet werden. Teilnahmeberechtigt sind Sänger und Sängerinnen, die nach dem 31. Dezember 1923 geboren sind. Die Anmeldefrist läuft bis zum 1. August. Auskünfte durch das Sekretariat des Wettbewerbes, Rathaus s'Hertogenbosch.

Der *13. Internationale Musikwettbewerb* in Genf wird vom 21. September bis 15. Oktober stattfinden. Anmeldungen für die Fächer Gesang, Klavier, Cello, Klarinette, Fagott und Streich-Quartett müssen bis zum 15. Juli an das Genfer Konservatorium erfolgt sein, das auch Auskunft erteilt.

Als Teil des *3. Internationalen Henrik Wieniawski-Violin-Wettbewerbes* wird vom 2. bis 16. November in Posen ein *Wettbewerb für Geigenbauer* veranstaltet. Teilnahmeberechtigt sind alle Geigenbauer ohne Rücksicht auf Nationalität. Ge-

schlecht und Alter. Zum Wettbewerb zugelassen sind nur Instrumente, die in den Jahren 1956/57 gebaut wurden. Es sind fünf Preise ausgesetzt. Auskünfte erteilt das Sekretariat des Organisationskomitees des 3. Internationalen Henrik Wieniawski-Wettbewerbes, Warschau, Krakowskie Przedmieście 15/17.

### Verbände und Vereine

Die Deutsche Mozart-Gesellschaft hat auf ihrer diesjährigen ordentlichen Mitgliederversammlung den Intendanten des Bayerischen Rundfunks, Dr. Franz Stadelmayer, zu ihrem neuen Präsidenten gewählt. Der bisherige Präsident, Dr. Ernst Fritz Schmid, hat auf Wunsch der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg das Amt zur Verfügung gestellt, um sich nur noch der Herausgabe der neuen Mozart-Ausgabe zu widmen. Der Sitz der Gesellschaft bleibt Augsburg. Die Versammlung legte fest, daß das 6. Deutsche Mozart-Fest 1957 in Köln stattfindet; für 1958 wurde München in Aussicht genommen.

### Musikfeste und Tagungen

In der zweiten Februarhälfte wurde in Prag eine Reihe von Konzerten mit *neuer tschechischer und slowakischer Musik* durchgeführt. Dabei erklangen an slowakischer Musik Werke von Alexander Albrecht, Tibor Frešo, Eugen Suchon und Ján Zimmer.

Wie alljährlich veranstaltet der Landesverband Bayerischer Tonkünstler vom 23. bis 27. April seine *Oberammergauer Lehrgänge für Privatmusikerzieher*, bei denen namhafte Dozenten mitwirken. Auskünfte durch die Geschäftsstelle des Landesverbandes, München 8, Grüntnerstraße 2.

Eine *Arbeitswoche für Jugendgruppen-Sing- und -Spielkreisleiter* veranstaltet der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik vom 23. bis 30. April in der Heimvolkshochschule Fürsteneck bei Hünfeld/Hessen. Die Leitung hat Professor Dr. Wilhelm Ehmann (Herford). Als Mitarbeiter wurden Dozent Wilhelm Keller (Detmold) und Frauke Haasemann (Herford) gewonnen. Professor Dr. Walter Wiora wird ein Referat über „Das deutsche Musikleben und die Situation der Zeit“ halten. Auskünfte durch den Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Im März wird ein *Kongreß der Komponisten der Sowjetunion* stattfinden, für den neben zahlreichen Konzerten eine Erörterung wichtiger Fragen der neuen Ästhetik vorgesehen ist.

Die *Trossinger Musiktage* dieses Jahres werden am 31. Mai und 1. Juni unter Leitung von Professor Hugo Herrmann durchgeführt. Der pädagogische Charakter der Tagung wird durch Vor-

träge von Dr. Ewens (Köln), Professor Dr. Matzke (Konstanz) und Professor Dr. Valentin (München) betont.

Der 12. Kongreß der *Fédération Internationale des Jeunes Musicales* (FIJM) findet vom 6. bis 12. Juni in Wien statt, Gastgeberin ist die Musikalische Jugend Österreichs. Aus den Mitgliedsländern der *Fédération* sind 100 offizielle und 400 jugendliche Delegierte (bis zu 25 Jahren) eingeladen. Das Internationale Orchester der Musikalischen Jugend wird in einem Gala-Konzert die Idee der *Jeunes Musicales* demonstrieren.

Die 11. *Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik* finden vom 29. Juli bis 5. August unter der Leitung von Helmut Bornefeld und Siegfried Reda statt. Im Mittelpunkt der gemeinsamen Arbeit, die durch Orgelkonzerte und geistliche Abendmusiken ergänzt wird, stehen Werke von Schönberg, Hindemith, Martinu, Pepping, Distler, Reda und Bornefeld. Anmeldung und Auskünfte bei der Geschäftsstelle Heidenheim/Brenz, Kirchenstraße 11.

Die *Internationalen Sommerkurse für Kammermusik und Orchester* der Musikalischen Jugend werden in der Zeit vom 22. Juli bis zum 19. September auf Schloß Weikersheim durchgeführt. Für die Orchesterkurse sind folgende Dozenten vorgesehen: Hermann Scherchen, Robert Wagner, Gotthold Ephraim Lessing, Klaus Bernbacher, Norman del Mar und Otto Matzerath.

### Von den Bühnen

Das von Cuvillier erbaute *Rokokothheater* in der Münchener Residenz soll bis zur 800-Jahrfeier im Jahre 1958 wieder aufgebaut werden. Der Bayerische Landtag hat hierfür zwei Millionen DM zur Verfügung gestellt. Weitere Millionen sollen durch Spenden aufgebracht werden.

Eine Gala-Vorstellung von Debussys *Mysterium „Das Martyrium des Heiligen Sebastian“* nach Gabriele d'Annunzio, mit der das Werk nach rund 40 Jahren wieder auf dem Spielplan der Pariser Großen Oper erschien, wurde zu einem vielbeachteten künstlerischen Ereignis.

Händels *Pastoral „Acis und Galatea“* wird am 15. und 17. März in Lüdenscheid szenisch aufgeführt. Die Gesamtleitung hat Konrad Ameln, der das Werk auch in einer Neufassung herausgegeben hat.

Die Ballette *„Apollo und Daphne“* von Leo Spies, *„Das Recht des Herren“* von Victor Bruns und *„Maskerade“* von Aram Chatschaturian wurden unter der musikalischen Leitung von Musikdirektor Ernst W. Schmitt und in der Choreographie von M. M. Opitz im Stadttheater Zittau erst-aufgeführt.

Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen brachten als deutsche Erstaufführung die Ballettope *„Die Herrin von Atlantis“* („l'Atlantide“) von Henri Tomasi heraus. Die Inszenierung hatte Generalintendant Gustav Deharde übernommen, die musikalische Leitung Ljubomir Romansky.

Arnold Schönbergs Oper *„Moses und Aaron“*, deren szenische Uraufführung am 6. Juni innerhalb des Weltfestes der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in Zürich stattfindet, ist am 8., 10. und 12. Juli zu drei weiteren Aufführungen vorgesehen. Anschließend sind drei Gastspiele der Zürcher Oper mit *„Moses und Aaron“* beim Holland-Festival in Amsterdam und Den Haag vereinbart.

Anlässlich der Wiener Festwochen wird die heitere Oper *„Ero der Schelm“* von Jakov Gotavac an der Volksoper in Szene gehen.

Rudolf Wagner-Regenys Oper *„Der Günstling“* wurde an den Städtischen Bühnen Bielefeld erst-aufgeführt.

Tatjana Gsovsky bereitet mit ihrem Berliner Ballett für die diesjährigen Berliner Festwochen ein Ballett *„Die Cameliendame“* mit Musik von Henri Sauguet zur Uraufführung vor. Für das laufende Jahr sind Auslandsgastspiele in Italien, London, Frankreich und Belgien abgeschlossen worden.

Hans Werner Henzes *„Undine“*, ein Ballett in drei Akten, daß er im Auftrag von Sadler's Wells komponiert und Margot Fonteyn widmen will, soll im September in Covent Garden uraufgeführt werden.

### Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Im Oktober dieses Jahres wird die neu erbaute *Konzerthalle in Tel Aviv* eingeweiht werden. Diese ist mit Mitteln von Freunden des Philharmonischen Orchesters erbaut worden und enthält u. a. einen Konzertsaal mit 2500 Plätzen. Als Dirigent des Eröffnungskonzertes wurde Leonard Bernstein (USA) verpflichtet. Als Solisten haben Isaac Stern, Gregor Piatigorsky und Arthur Rubinstein ihre Mitwirkung zugesagt. Gleichzeitig hat das Philharmonische Orchester ein Preisausschreiben erlassen, in dem es die Komponisten Israels auffordert, Werke zur feierlichen Eröffnung der neuen Konzerthalle zu komponieren.

Nachdem die Philharmonic Symphony Society New York von ihrem Kaufrecht keinen Gebrauch gemacht hat, haben die Eigentümer der *Carnegie Hall* die Niederreißung des Gebäudes für 1959 und den Bau eines großen Bürokomplexes an seiner Stelle angekündigt. Die Philharmonic Symphony Society beabsichtigt, 1959 in das bisher noch nicht gebaute Kulturzentrum am Lincoln Square umzuziehen.



Igor Strawinsky erhielt den Auftrag, für das Genfer Musik-Festival 1958 eine neue Symphonie zu schreiben.

Die 2. Symphonie von Josef Tal erlebte in einem Konzert der Philharmoniker in Tel-Aviv eine Reihe sehr erfolgreicher Aufführungen unter der Leitung von Heinz Freudenthal.

Gerhard Wimbergers Orchesterwerk „Figuren und Phantasien“ wurde unter Leitung von Ernst Märzendorfer in Salzburg uraufgeführt.

Ein Konzert für Orchester von Kurt Kuhnert wurde im 5. Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters Erfurt unter Leitung von Walter König uraufgeführt.

Das Symphonie-Orchester in Wilmington (USA) brachte unter Leitung von Van Lier Lanning in seinem dritten Abonnementskonzert die „Suite für Orchester“ von Marga Buechner (Hannover) zur Uraufführung.

Zum 40jährigen Bestehen des Cleveland-Orchesters Ohio (USA) schrieb William Walton ein Cellokonzert, dessen Uraufführung unter George Szell in Boston stattfinden wird.

Innerhalb einer Städtischen Kulturveranstaltung wurde die „Sinfonia brevis: Anrufung der Zeit“ von Horst Bocksfeldt auf einen Text von Rudolf G. Binding unter der Leitung des Komponisten in Iserlohn aufgeführt.

Ernst Peppings Klavierkonzert wird im März für Polen erstaufgeführt. Erik Then-Berg, der Solist des Konzertes, spielt das Werk auch in Lübeck mit dem dortigen Städtischen Orchester.

In einem Sonderkonzert der Staatskapelle Dresden unter Leitung von Siegfried Kurz erklangen Werke von Walter Draeger, Otto Reinhold, Siegfried Kurz und Fidelio F. Finke.

Das Staatliche Symphonie-Orchester Mecklenburg veranstaltete ein Konzert mit Werken zeitgenössischer Komponisten. Dabei erklangen die „Kleine Suite“ von Lutoslawski, die Sinfonischen Impressionen über „L'inconnue de la Seine“ von Keller, die Sinfonischen Variationen über „Ei, du feiner Reiter“ von Görner und die 3. Suite über ein Landsknechtslied von Samuel Scheidt von Finke.

In der Reihe der Städtischen Konzerte Krefeld-Mönchen-Gladbach führte Generalmusikdirektor Romanus Hubertus Kurt Weills Kleine Dreigroschenmusik auf.

Im 6. Symphoniekonzert des Staatstheaters Kassel erklangen unter der Leitung von Willy Krauss die Sinfonia Concertante für zwei Orchester von Bohuslav Martinu und das Konzert für Pauken und Orchester op. 34 von Werner Thärichen. Solist war Willy Leist.

Hans Hendrik Wedings Variationen über ein ungarisches Bauernlied von Béla Bartók wurden im

5. Sinfoniekonzert des Sinfonie-Orchesters Frankfurt/Oder unter Leitung von Hans Bitterlich aufgeführt.

Im 4. Sinfoniekonzert unter Leitung von Professor Egon Bölsche am Theater der Werftstadt Stralsund wurde das Konzertstück für Klavier und Orchester von Curt Rücker erstaufgeführt. Solist war Reimar Glafey (Schwerin).

#### Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

In einem Kammerkonzert im Apollo-Saal der Berliner Staatsoper spielte Dieter Zechlin als Uraufführungen eine „Sonatine für Klavier“ (1955) und vier andere Klavierstücke, drei Intermezzi und ein Klavierstück „Guernica“ nach Picassos Gemälde von 1937, von Paul Dessau. Jutta Vulpus sang fünf Lieder nach Goethe, Claudius und Ringelnatz. Außerdem wurde Bert Brechts Ballade „Der anachronistische Zug“ in Dessaus Vertonung für eine Singstimme mit Klavier und Schlagzeug uraufgeführt.

In einem Pariser Kammerkonzert erklangen Werke des ungarischen Komponisten Paul Arma, darunter als Uraufführung das Divertimento Nr. 6 für Klarinette und Klavier, ferner zwölf rumänische Tänze für Flöte und Klavier, sieben ungarische Lieder, je eine Sonate für Violine bzw. Klaviersolo, schließlich die „Cantate de la Terre“ für Soli und gemischten a cappella Chor.

In einer Rilke-Feier, die Werner Deicke und Werner Kaupert (Klavier) in Meiningen durchführten, erklang Rilkes „Cornet“ in der melodramatischen Fassung Kasimir von Paßthorys. Der Pianist spielte außerdem Klavierwerke von Malipiero, Julius Weismann, Hans Gal und Walter Niemann.

#### Chor- und Orgelmusik

Im Rahmen der Lindauer Tagung des Instituts für neue Musik und Musikerziehung bringt Martin Flämig mit der Landeskirchenmusikschule Dresden Willy Burkhardts Oratorium „Das Gesicht Jesajas“ sowie Ernst Kreneks „Lamentatio Jeremiae“ zur Aufführung. — In Dresden führt Flämig gegenwärtig einen Hugo-Distler-Zyklus durch.

Die Göttinger Stadtkantorei sang im Februar unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Ludwig Doormann Ernst Peppings „Passionsbericht des Matthäus“.

Fritz Büchtgers „Auferstehung nach Matthäus“ wird ihre amerikanische Erstaufführung durch den Chor des Massachusetts Institut of Technology unter Leitung von Klaus Liebermann zu Ostern erleben. Zwei weitere Teile des Büchtgerschen Zyklus „Die Verklärung“ und „Die Himmelfahrt Christi“ werden im Frühjahr uraufgeführt werden.

Carl Orffs „*Carmina Burana*“ erlebten durch die Grischkat-Singkreise und das schwäbische Sinfonieorchester Reutlingen unter Leitung von Hans Grischkat in Reutlingen und Tübingen je eine vielbeachtete Aufführung.

Das weltliche Oratorium „*Vom Tode*“ nach Worten großer Dichter für Soli, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel von Karl Schiske wird durch die Chöre der Konzertgesellschaft Wuppertal und das Wuppertaler Städtische Orchester unter der Leitung von Martin Stephani am 1. März in der Wuppertaler Stadthalle für Deutschland erstaufgeführt werden.

Ein Oratorium „*Das Gilgamesch-Epos*“ von Bohuslav Martinu ist im Herbst unter Leitung von Paul Sacher in Basel zur Uraufführung vorgesehen. In einer Motette des Windsbacher Knabenchors in der St. Lorenz-Kirche Nürnberg erklangen u. a. Chor- und Orgelwerke von Heinrich Kaminski und Hugo Distler.

### Rundfunk und Schallplatte

Jacques Offenbachs komische Oper „*Fantasio*“ nach einer Komödie Alfred de Mussets wurde in einer Rundfunk-Bearbeitung von Hans-Wilhelm Kulenkampf im Norddeutschen Rundfunk Hamburg aufgeführt. Gert Westphal hatte die Regie des kleinen Werkes übernommen, dessen deutsche Fassung Ludwig Berger und Otto Maag schufen. Die musikalische Leitung hatte Wilhelm Stephans. — Eine weitere komische Oper von Offenbach „*Das Mädchen von Elizondo*“, die vom Studio Freiburg in eigener Produktion herausgebracht worden ist, wird am 9. März unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Hans Gierster erklingen. Funkbearbeitung und Inszenierung sind von Ernst Brugger.

Willy Burkhardts Oper „*Die schwarze Spinne*“ wurde unter Leitung von Marinus Voorberg in eigener Produktion des Niederländischen Rundfunks aufgenommen und über Hilversum II gesendet.

Ein ungewöhnliches Werk von Othmar Schoeck bringt Radio Bremen am 15. März zur Erstsending, „*Das Wandbild*“, eine Bühnenschöpfung auf einen Text von Ferruccio Busoni. Regie führt Carl Nagel, die musikalische Leitung hat Siegfried Goslich.

Als Übernahme des Schwedischen Rundfunks bringt der Südwestfunk das neue Oratorium „*Anabase*“ von Karl-Birger Blomdahl am 12. März in seinem Nachtprogramm.

Heinrich Altmann, der in Amsterdam und Den Haag wirkende deutsche Opernspielleiter inszenierte im Fernsehen der Nederlandse Christelijke Radio Vereniging Lortzings „*Zar und Zimmermann*“ als erste eigene Opernproduktion der Niederlande.

Zoltán Kodály's *Psalmus hungaricus* wurde in einer öffentlichen Studiosendung von Radio Wien unter Leitung von Zoltan Rozsnyai aufgeführt.

Zum 10jährigen Jubiläum des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin (des früheren Rias-Symphonie-Orchesters) leitete Ferenc Fricsay, der ehemalige Dirigent des Orchesters, in der Hochschule für Musik ein Festkonzert mit Werken von Egk, Bartók und Tschaikowsky.

In einem Konzert des Studio Freiburg im Südwestfunk erklingen am 12. März die *Kleine konzertante Suite für Streicher* von A. Schibler und die *Suite française* von J. Fr. Zbinden. Die musikalische Leitung hat Christoph Lertz.

In einem Konzert des Südwestfunks erklang im Studio Freiburg das *Klavier-Trio* von Josef Schelb.

Das Schlupp-Quartett der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg brachte in einer Sendung des Südwestfunks das 10. *Streichquartett* von Artur Hartmann zur Uraufführung.

Louis Martin dirigierte in einem Konzert des Radio-Symphonie-Orchesters Paris „*Le Bateau Ivre*“, eine Vertonung des Gedichtes von A. Rimbaud von Claude Prior.

Helmuth Thörner spielte in einer Sendung des Berliner Rundfunks Max Drischners „*Hardanger Kanzone*“ und seine eigene „*Toccata und Fuge in c-moll*“ mit Schlußchoral.

Die Columbia Schallplattengesellschaft nahm folgende Werke von Paul Hindemith, die dieser selbst dirigierte, in ihre Produktion auf: Konzert für Horn und Orchester (1949), Konzert für Klarinette in A und Orchester (1947), Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser (1930), *Nobilissima visione*, Orchestersuite (1938), *Symphonie in B* für Blasorchester (1951) und *Symphonia serena* (1946).

Im Rahmen eines von Radio Wien veranstalteten Musikfestes werden u. a. Schönbergs Drama mit Musik „*Die glückliche Hand*“, Mario Peragallos „*In memoriam*“, die *Serenade* von Michael Spisak und Paul Angerers *Musica fera* erklingen.

Kurt Hessenbergs *Intrada und Variationen über ein Thema von Jacob Regnart* wurde mit den Bamberger Symphonikern unter Jan Koetsier im Bayerischen Rundfunk München aufgenommen.

### Gastspiele und Konzertreisen

Das Leipziger Gewandhausorchester führte unter der Leitung von Generalmusikdirektor Franz Konwitschny eine Tournee durch die Bundesrepublik, Luxemburg, Holland und Belgien durch.

Die *Dresdener Staatskapelle* gab unter der Leitung ihres früheren langjährigen Dirigenten Professor Karl Böhm ein Konzert mit Werken von Richard Strauss in West-Berlin.

Das *Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks* wurde zu vier Gastkonzerten bei den Edinburgher Festspielen eingeladen, von denen *Eugen Jochum* und *Otto Klemperer* je zwei dirigieren werden.

Das *Collegium Instrumentale*, eine Kammermusikvereinigung an der Detmolder Musikakademie unter Leitung von *Helmut Winschermann*, führte eine Konzertreise nach Rom, Florenz, Perugia, Bari und Palermo durch.

*Paul Hindemith* dirigierte in einem Konzert des Osnabrücker Symphonie-Orchesters u. a. seine „Nobilissima visione“-Suite.

*André Cluytens* ist zu fünf „Tristan“- und drei „Parsifal“-Aufführungen an die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf und Duisburg verpflichtet worden.

*Rudolf Kempe* wird im Laufe des Sommers mehrere Konzerte in Italien leiten. An der Wiener Staatsoper wird er in der Zeit von Januar bis April 1958 eine größere Gastspielserie geben. Gleichfalls ist er für vier Konzerte in der Saison 1957/58 vom Berliner Philharmonischen Orchester verpflichtet worden.

GMD *Fritz Müller* (Gotha) wird in Kattowitz ein Konzert der Schlesischen Philharmonie leiten. Das Programm umfaßt Werke von *Thilmann*, *Görner* und *Cilensek*.

MD *E. W. Schmitt* (Zittau) dirigierte in Paris ein Konzert des Orchestre Symphonique de Paris.

*Wolfgang Wagner* wird im Februar in Venedig *Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“* inszenieren.

Das *Koeckert-Quartett* hat eine Tournee durch mehrere europäische Staaten angetreten, der eine Konzertreise durch Süd- und Nordamerika folgen soll.

Der *Aachener Domchor* wird am 28. April im Rubenssaal Antwerpen ein Konzert mit Werken von *Lassus* geben. Professor *Rehman* ist durch den Belgischen König als erster Deutscher in die Flämische Akademie der Wissenschaften und Schönen Künste berufen worden. Die feierliche Einführung wird an der Universität Gent stattfinden.

*Ernst* und *Lory Wallfisch* (Bratsche und Klavier) traten im vergangenen Jahr bei drei europäischen Festspielen auf, in Prades, Besançon und Menton. Ferner konzertierten sie in verschiedenen deutschen, österreichischen, belgischen, französischen und italienischen Städten sowie in deutschen und französischen Sendern.

*Helmut Walcha* gab in der St. Jacobs Kirche zu Antwerpen ein Orgelkonzert mit Werken von *Bach*.

Der Wiener Magistrat hat den 15 Jahre alten *Wittener Geiger Johannes Bruening* eingeladen, in einem der Wiener Palais-Konzerte zu gastieren.

### Verschiedenes

Für eine in Vorbereitung befindliche *Gustav Mahler-Biographie*, deren Verfasser *Alma Mahler-Werfel* und *Paul Nettel* sind, wird unveröffentlichtes Brief- und anderes Material gesucht. Besitzer von Briefen, Dokumenten und Zeitungsausschnitten, die sich auf *Mahler* beziehen, werden gebeten, Originale oder Kopien an Professor *Paul Nettel*, Indiana University, Bloomington, Indiana (USA), freundlichst zu übermitteln.

Zur 100. Wiederkehr des Todestages von *Friedrich Silcher* 1960, soll eine Urtextausgabe der Lieder *Silchers* herauskommen. Ziel der Ausgabe ist es, die im Laufe der Zeit sehr veränderten Werke des Komponisten durch sorgfältiges Vergleichen mit Manuskripten und Erstdrucken in ihrer ursprünglichen Fassung wieder herzustellen und herauszugeben.

Das *Beethoven-Haus in Bonn* besitzt die größte *Beethoven-Sammlung* der Welt, nachdem der Nachlaß des im Mai vergangenen Jahres gestorbenen Musikforschers *Bodmer*, der seine Bände testamentarisch dem *Beethoven-Haus* vermachte, in die Bonner Sammlung eingegliedert worden ist.

Zum 175jährigen Jubiläum des Leipziger *Gewandhaus-Orchesters* erschien eine Festschrift, in der mit Aufsätzen und Bildern ein Überblick über die reiche Geschichte des Orchesters gegeben wird.

Anläßlich des 10. Jahrestages des Wiederaufbaues der *Hochschule für Musik Leipzig* erschien eine kleine Schrift, die über die in den letzten 10 Jahren geleistete Arbeit Bericht erstattet.

*Berichtigungen:* *Licco Amar* ist niemals in Amerika gewesen, wie wir in *Musica* 1956, Heft 12, S. 869 berichtet haben. Von Paris aus reiste er 1935 direkt in die Türkei. *Amar* beabsichtigt übrigens, im Herbst dieses Jahres wieder nach Deutschland zurückzukehren.

Die in Heft 12/1956 auf Seite 875 ff. erwähnte Werkmeister-Dissertation stammt von *Ursula Herrmann* und wurde 1951 an der philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg angenommen.

Das Titelbild des ersten Heftes 1957 stammt vom Grabe des Amon-Priesters *Nakht* (Nacht); es hätte also heißen müssen: „Vom Grabe des Nacht“ nicht „der Nacht“.



# FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion  
Höchste Präzision und Qualität  
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU • LÖBAU/Sa.  
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen - Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung - Opern- und Opernchorschule - Orchesterschule. — Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

## städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner / Dozenten: Reinhold Barchet, Harro Dicks, Hermann Heiß, Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Heinz Rehfuß, Wolfgang Widmaier / Meisterklassen und Ausbildungsklassen / Opern- und Orchesterschule / Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Tel. 80 31, Nebenstelle 3 39

## Hochschule für Musik Dresden

Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten einschl. Orgel und Cembalo, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. — Auskunft: Sekretariat für studentische Angelegenheiten, Dresden-A. 53, Mendelssohnallee 34, Telefon 30 901 und 309 64

## Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Professor Dr. Joseph Neynes / Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst / Staatlich anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchlich anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Propädeutisches Seminar / Tonmeisterschule Prof. Dr. Ing. Trautwein / Colloquium für alte Musik / Studio für Neue Musik. Aufnahmeprüfungen für das Sommersemester 1957: 25. — 30. 3. 1957. Auskunft u. Anmeldg.: Düsseldorf, Inselstr. 27, Ruf 44 63 32

## Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung:

Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik. Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter. Essen-Werden, Telefon 49 24 51/3

## Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren u. Komposition. Orchesterklasse; Opern- u. Schauspielklassen.

Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Professor Walter Rehberg / Abteilungen für: Privatmusiklehrer, Schulmusik, Kirchenmusik, Solistenausbildungsklasse, Chorerziehung, Opern- und Orchesterschule / Klavier: Professor Rehberg (Meisterklasse) Knieper, Rybing, Prof. Schelb, Slavin / Violine: Stanske (Meisterklasse) Kiskemper / Bratsche: Dietrich (Meisterklasse) / Violoncello: Koscielný (Meisterklasse) Spengler / Gesang: Müller (Meisterklasse) Kammersängerin Elisabeth Friedrich, Hartwig, Berberich-Rahner / Dirigieren: Generalmusikdirektor Krannhals / Flöte: Delius / Blasinstrumente: Mitglieder der Bad. Staatskapelle / Hochschulorchester: Dietrich / Chorerziehung: Wehrle / Opernschule: Generalmusikdirektor Krannhals / Musiktheorie u. Musikgeschichte: Stellvertretender Direktor Dr. Gerh. Nestler, Hesse, Prof. Krauss, Prof. Schelb (Komposition). Auskunft durch die Verwaltung, Jahnstr. 18

## Hochschule für Musik Leipzig

Gegründet 1843 als Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy

Leipzig C 1, Grassistraße 8, Fernruf 3 54 96 / Direktor: Professor Rudolf Fischer. Abteilungen: Tonsatz (a) Komposition (b) Theorie, Tasteninstrumente, Orchesterinstrumente, Gesang, Schulmusik, Kirchenmusik (evangelisch und katholisch)

## Lübeck

Schleswig-Holsteinische Musikakademie und Norddeutsche Orgelschule  
Am Jerusalemsberg 4, Tel. 2 07 10

Direktor: Jens Rohwer. Meisterklassen (Klavier: Hansen, Orgel: Prof. Walter Kraft, Violine: KM Fr. Wührer, Violoncello: Prof. R. Metzmaker); Ausbildungsklassen (Komposition): Klavier, Cembalo, Orgel, Violine, Viola (Bratsche), Viola d'amore, Violoncello, Kontrabaß, Blockflöte, Gambe, Viola da gamba, Fiedel, Querflöte, Flauto traverso, Gesang (Stimmbildung, Lied, Oratorium, Dramatischer Gesang), Chorleitung, Dirigieren. Orchesterklassen (alle Orchesterinstrumente, eigenes Sinfonie-Übungsorchester). Kirchenmusikalische Abteilung: C- und B Klasse (evangelisch), A-Klasse (evangelisch und katholisch). Pädagogische Abteilung: Seminar für Privatmusikerzieher; Schulmusikausbildung. Staatl. Prüfungen: Künstlerische Reife, Orchester-musiker, Privatmusiklehrer, Kirchenmusiker (A); Landeskirchliche Prüfungen (B u. C). Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

## Staatliche Hochschule für Musik in Saarbrücken

Direktor: Professor Dr. Müller-Blattau. Ausbildungsklassen für Gesang, Klavier, Orgel, Cembalo, Harfe, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Dirigieren; Meisterklassen für Klavier, Violoncello und Dirigieren; Institut für Schulmusik, Institut für katholische Kirchenmusik; Opernschule, Schauspielschule, Orchesterschule; Seminar für Privatmusiklehrer; Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat Saarbrücken 3, Kohlweg 18, Tel. 2 80 80.

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Hochschulinstitut für Musik Trossingen/Württbg.

Direktor: Prof. Guido Waldmann / Komposition und Tonsatz (Degen, Herrmann, Waldmann) — Dirigieren (v. Tobel, Schneider) — Gesang (Bruno Müller) — Tasteninstrumente (Thyssen, Weiß, Witte) — Interpretationsfragen der Klaviermusik (Uhde) — Streichinstrumente (Meßner-Graf, Schimmer, v. Tobel) — Blasinstrumente (Anton, Götzl, Lotterer, Schneider, Stöber) — Kammermusik (Kroeber-Asche, v. Tobel) — Musikerziehung/Seminar für Jugend-Musik (Jöde, Waldmann) — Rhythmik (Manns) — Lehrgang für Chorleiter (Herrmann) — Berufskunde (Just). Semesterbeg.: Ostern und 1. Okt. Auskunft u. Anmldg. beim Sekr. der Hochsch.: Trossingen, Löhrrstr. 32, Ruf 381.

## Franz-Liszt-Hochschule Weimar

Direktor: Dr. Werner Felix

Abteilungen: Theorie und Komposition, Dirigieren, Tasteninstrumente, Streichinstrumente, Blasinstrumente, Gesang, Opernschule, Kirchenmusik, Volksmusik, Schulmusik, Institut für Volksmusikforschung. — Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat der Franz-Liszt-Hochschule Weimar, Platz der Demokratie, Schließfach 142, Fernruf 2297, 2456, 2490.

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimerstr. 76, Ruf 7 26 90 - Direktor: Hanns Rehnartz

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen - Orchesterschule - Dirigentenklasse - Kompositionsklasse - Privatmusiklehrer-Seminar - Abteilung für katholische Kirchenmusik - Opernschule - Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.



### RÖNISCH

PIANOS UND FLÜGEL IN ALLER WELT BEWÄHRT

Alleinvertrieb  
für Westdeutschland

GERKEN BERLIN W 35  
LUTZOWSTRASSE 68

### CHORDIRIGENT

Im In- und Ausland, jahrelange Praxis Oper,  
Konzert, Funk, sucht sich zu verändern.  
Angebote unter M 1994

### Sommerrauenthalt

für Künstl. mit Gelegenheit für Kammermusik  
und Gesang bietet Pianistin in eigenem Haus  
Im Chiemgau/Oberb., sonnige, ruhige Lage.  
Zuschriften erbeten unter M 2021



*Der weltberühmte Flügel*  
SEIT  
1853

Verlangen Sie unseren Hauptkatalog über Flügel u. Pianos  
JULIUS BLÜTHNER LEIPZIG C 1  
FRIEDRICH EBERT-STR. 69  
VERTRETER-ADRESSEN AUF WUNSCH

BORKUM JUIST NORDERNEY BALTRUM LANGE OOG SPIEKEROOG WANGEROOG

Frühsummer-Nordseeurlaub, echte Ruhe u. Erholung. Schriften v. LVV. Ostfriesland-Mu., Emden, P 223



# Katalog der Filmsammlung

zusammengestellt

und bearbeitet von

Harald Heckmann

\*

Bisher erschienen:

BAND I Nr. 1 DM 1.80

BAND I Nr. 2 DM 1.80

\*

BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL UND BASEL

JOHANN SEBASTIAN BACH

## Kritischer Bericht zur Messe in h-moll

(Neue Ausgabe Sämtlicher Werke II/1)

von Friedrich Smend

Kart. DM 30.60, Ln. DM 33.60

Dieser mehr als 400 Seiten umfassenden Band ist nicht als gewöhnlicher Revisionsbericht zu bezeichnen, er stellt vielmehr eine Monographie über Bachs „Messe in h-moll“ dar, in der Friedrich Smend die Entstehungsgeschichte des Werkes bis in die letzten Einzelheiten verfolgt und eine genaue Begründung der Aufteilung der Messe in nur vier Teile gibt.

BÄRENREITER-VERLAG

BERNHARD SCHEIDLER

## Elementare Musikerziehung

**Teil I: Notenkunde - Melodielehre.** 163 Seiten mit über 300 Notenbeispielen  
DM 3.90

Die „Jugendnachrichten“, das offizielle Organ des Bayerischen Jugendringes schreiben: Schon nach den ersten Seiten wird jedem Leser bewußt, daß es sich hier um etwas grundsätzlich Anderes handeln muß, als wir es von den gebräuchlichen Elementarlehren auf diesem Gebiet kennengelernt haben. Der Verfasser, der zutiefst mit der musikalischen Jugendbewegung verbunden ist, hat nach langjähriger Praxis in der Schulmusik und in der Singbewegung uns die Möglichkeit gegeben, nicht nur mit theoretischem Wissen an die Musik heranzutreten, sondern sie nach ihrem innersten Wesen zu durchforschen. . . . . Ich möchte dieses Buch jedem empfehlen, der sich, sei es nun ausübend oder auch nur in passiver Weise, mit Musik beschäftigt.

**Teil II: Harmonielehre - Rhythmik - Formenlehre.** 145 Seiten mit über 300 Notenbeispielen  
DM 3.90

Zu beziehen durch jede gute Buch- und Musikalienhandlung

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG KG



# Pirastro



SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE

GEIGEN  
GAMBen  
FIEDeln



TRAVERSI  
OBOEN  
ZINKEN

RUDOLF ERÄS/ERLBÄCH f. v.  
Geigenbaumeister

»SUNOVA« Notenschreibpapiere · Hefte · Bücher  
Orchesterumschläge · Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!  
Zu beziehen durch den Fachhandel!

BÄRENREITER  
SCHULFLÖTEN

Mit Wischer und  
Blockfl.-Ratgeber.  
Reine Stimmung,  
leichte Ansprache

DM  
7.50



Neuwerk-Musikhandlung  
Kaffel-Wilh./Heinrich-Schütz-Allee 35

Wolfframm  
Pianos



hervorragend in Qualität und Ton

Pianofortefabrik

H. WOLFFRAMM DRESDEN A 21

Deutsche Demokratische Republik

## In der Orgelmusik des frühen 17. Jahrhunderts

gibt es wohl keinen Meister, dessen Lehre so stilbildend gewirkt hat, wie Sweelinck. Von ihm und seiner Schule legt Professor Hans Joachim Moser aus einer Tabulatur folgende, von Traugott Fedtke für den praktischen Gebrauch eingerichteten Hefte vor:

### Allein Gott in der Höh sei Ehr

20 Orgelvariationen der deutsch. Sweelinck-Schule. BA 1923. DM 5.-

### Choralbearbeitungen und freie Orgelstücke

der deutschen Sweelinck-Schule.

Heft 1: BA 2815. DM 5.- Heft 2: BA 2816. DM 8.-

### Jan Pieterszoon Sweelinck: Choralbearbeitungen

BA 2817. DM 9.-

Ausführliche Registriervorschläge sind beigegeben.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

# *Zeitgenössische Klaviermusik*

(Über Orgelmusik manualiter, die auch auf dem Klavier gespielt werden kann, und Orchestermusik mit Klavier unterrichten die Sonderprospekte)

ADOLF BRUNNER: Partita für Klavier und Orchester (Ausgabe für 2 Klaviere) [4]. BA 2024a	DM 8.—
ADOLF BRUNNER: Sonate [4]. BA 1984	DM 4.20
WILLY BURKHARD: Six préludes pour piano, op. 99 [3/4]. BA 3504	DM 3.60
HUGO DISTLER: Konzertstück für 2 Klaviere [4]. BA 1807	DM 10.—
Zur Aufführung sind 2 Exemplare nötig	
JOHANNES DRIESSLER: Drei Toccaten für Klavier [4]. BA 2494	DM 3.60
JOHANNES DRIESSLER: Aphorismen op. 7 für Klavier [3/4]	DM 4.—
JOHANNES DRIESSLER: Musik für Klavier [4]. BA 2541	DM 2.80
JOHN VAINO FORSMAN: Sonata Nr. 4 [4]. BA 3501	DM 3.60
JOHN VAINO FORSMAN: Sonata variato Nr. 3 [4]. BA 3503	DM 4.20
WALTHER GEISER: Suite für Klavier [4]. BA 1981	DM 5.20
KARL MARX: Klaviermusik nach Volksliedern [3]. BA 2079	DM 4.80
KARL MARX: Sonatine in A für Klavier [3]. BA 2076	DM 2.40
KARL MARX: Sonatine in E für Klavier zu vier Händen [3/4]. BA 1985	DM 4.80
ALBERT MOESCHINGER: D'un cahier valaisan. Aus einem walliser Skizzenbuch. Suite pour le piano [4]. BA 2083	DM 2.80
ALBERT MOESCHINGER: Toccaten [4]	
I: op. 30a. BA 2247	DM 2.20
II: op. 30b. BA 2248	DM 2.20
III: op. 72. BA 2249	DM 5.20
KONRAD FRIEDRICH NOETEL: Sonate für Klavier [4]. BA 1983	DM 4.20
KONRAD FRIEDRICH NOETEL: Variationen für Klavier [4]. BA 1838	DM 2.40
ERNST PEPPING: Phantasien für Klavier [4]. BA 2256	DM 7.50
ERNST PEPPING: Sonate IV für Klavier [4]. BA 2257	DM 6.—
ERNST PEPPING: Variationen I für Klavier [3]. BA 2254	DM 3.—
ERNST PEPPING: Variationen II für Klavier [3]. BA 2255	DM 3.—
ERNST PEPPING: Zuhause. 4 Variationensätze für Klavier [4]. BA 2270	DM 6.—
SIEGFRIED REDA: Minnelieder für Tasteninstrumente [3/4]. BA 2072	DM 3.60
REINHARD SCHWARZ-SCHILLING: Sonatine für Klavier [3]. BA 2084	DM 4.20

Die Ziffern in [] nennen die Schwierigkeitsgrade. 3 = mittel / 4 = schwer

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL



# Altblockflöten-Sonaten

IN ORIGINAL-AUSGABEN

**Georg Friedrich Händel**

Vier Sonaten

op. 1 Nr. 2 · 4 · 7 · 11

für Altblockflöte in f und Basso continuo (Cembalo od. Klavier; Violoncello od. Gambe ad lib.). Herausgegeben von Willi Hillemann.

Komplett in einem Band Ed. Schott 4095 DM 5.-

In Einzelausgaben Ed. Schott 4083/6 je DM 2.-

**Jean Baptiste Loeillet**

Sechs Sonaten

op. 3 Nr. 2 – 6 u. 10

für Altblockflöte in f und Basso continuo (Cembalo od. Klavier; Violoncello od. Gambe ad lib.). Herausgegeben von Paul Friedrich Scherber und Adalbert Kutz

Ed. Schott 4076–81 je DM 3.-

**Johann Christoph Pepusch**

Sechs Sonaten

für Altblockflöte in f und Basso continuo (Cembalo od. Klavier; Violoncello od. Gambe ad lib.). Herausgegeben von Franz Julius Giesbert. Heft I (Sonate 1–3) Ed. Schott 2617, Heft II (Sonate 4–6) Ed. Schott 2618 je DM 3.50

**Daniel Purcell**

Sonate F#Dur

für Altblockflöte in f und Klavier. Bearbeitet und herausgegeben von Philipp Jarnach  
Ed. Schott 3693 DM 3.-

**Giovanni Battista Sammartini**

Zwölf Sonaten

für zwei Altblockflöten in f und Basso continuo (Cembalo od. Klavier; Violoncello od. Gambe ad lib.). Herausgegeben von Franz Julius Giesbert. Heft I (Sonaten 1–4) Ed. Schott 2319 a, Heft II (Sonaten 5–8) Ed. Schott 2319 b, Heft III (Sonaten 9–12) Ed. Schott 2319 c je DM 4.-

**Johann Christian Schickhardt**

Sechs leichte Sonaten

für Altblockflöte in f und Basso continuo (Cembalo od. Klavier; Violoncello od. Gambe ad lib.). Herausgegeben von Franz Julius Giesbert. Heft I (Sonaten 1–3) Ed. Schott 2432 a, Heft II (Sonaten 4–6) Ed. Schott 2432 b je DM 4.-

**Georg Philipp Telemann**

Sechs Sonaten im Kanon op. 5

für zwei Altblockflöten in f. Hrsgb. von Greta Richter. Ed. Schott 4088 DM 3.-

**Antonio Vivaldi**

Sonate g-Moll

op. 13 a Nr. 6

für Altblockflöte in f und Basso continuo (Cembalo oder Klavier; Violoncello oder Gambe ad lib.) Generalbaß-Aussetzung von Werner Füssan. Ed. Schott 4090 DM 3.-

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**

# MUSIC & LETTERS

**Die führende britische  
musikwissenschaftliche Vierteljahresschrift**

*HERAUSGEGEBEN VON ERIC BLOM*

Seit ihrer Gründung im Jahre 1920 hat *Music & Letters* stets gründliche wissenschaftliche Arbeit mit einem hohen literarischen Standard verbunden. Studenten und Musikliebhaber schätzen unsere Zeitschrift als zuverlässigen Führer durch das gesamte Gebiet der Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Wenn Sie *Music & Letters* noch nicht kennen, empfehlen wir Ihnen, eine Probenummer anzufordern.

Jahresabonnement £ 1. 5 s. portofrei

Einzelhefte 7 s. portofrei

Probenummern werden kostenlos geliefert

**OXFORD UNIVERSITY PRESS**

(Music Department)

44, Conduit Street, London, W. 1, England





# NEU BEI BÄRENREITER

---

**Neues Choralbuch** zum Evangelischen Kirchengesangbuch. Mit den Begleitsätzen des Württembergischen Choralbuches herausgegeben von Karl Gerok und Hans-Arnold Metzger. BA 440. Kart. DM 18.50, Ganzlw. DM 24.—

Dieses neue Choralbuch bietet grundsätzlich solche Sätze, die sich nicht an überkommene Vorlagen halten. Sie entstanden auf Grund der Organistenpraxis und mannigfacher Diskussionen über das Problem der Begleitung zum Gemeindegesang unserer Tage. Geboten wird meist ein vierstimmiger Satz im Cantional-Stil und ein dreistimmiger in freierer Satzart, der grundsätzlich mehr von der melodischen Linie der Einzelstimmen her gestaltet ist.

**Jacques Hotteterre le Romain: Suite e-moll** für Querflöte (Oboe, Violine) und Basso continuo (Ruf). BA 3316. Part. m. St. DM 5.60

Dem Heft sind ausführliche Zitate Hotteterres über die richtige Verzierungsverfahren und Ausführungsweise sowie eine Verzierungstabelle beigegeben, um die Aufführung im Stil des 18. Jahrh. zu gewährleisten.

**Johann Sebastian Bach: Kritischer Bericht zur „Messe in h-moll“** (Neue Ausgabe Sämtlicher Werke II/1) von Friedrich Smend. Kart. DM 30.60, Ln. DM 33.60

Dieser mehr als 400 Seiten umfassende Band ist nicht als gewöhnlicher Revisionsbericht zu bezeichnen, er stellt vielmehr eine Monographie über Bachs „Messe in h-moll“ dar, in der Friedrich Smend die Entstehungsgeschichte des Werkes bis in die letzten Einzelheiten verfolgt und eine genaue Begründung der Aufteilung der Messe in nur vier Teile gibt.

**Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart.** Fünf Lösungen einer Preisfrage im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Hans Albrecht (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 10). Kart. DM 7.—

Die Gesellschaft für Musikforschung hat 1954 zu einem Preisausschreiben über die „Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt in Mozarts Autographen“ aufgerufen, eine Frage die besonders im Zusammenhang mit der Herausgabe der Neuen Mozart-Ausgabe von großer Bedeutung ist. In dem vorliegenden Heft sind die fünf besten Arbeiten von Hermann Keller, Hubert Unverricht, Oswald Jonas, Alfred Kreutz und Ewald Zimmermann zusammengefaßt.

**Franz Schubert: Walzer** für zwei Geigen (oder andere Melodie-Instrumente) und Klavier bearbeitet von Fritz Dietrich. BA 1617. Part. m. St. DM 1.80 (Kl. Hausmusik-Hefte)

Der Herausgeber betont mit Grund die Berechtigung, diese volkstümlichen, ursprünglich für Klavier geschriebenen Tänze mit Melodieinstrumenten zu bearbeiten. Sie lassen sich ausgezeichnet auch für Quintfideln und sogar für Blockflöten verwenden, wobei die 2. Stimme gelegentlich von einer Altflöte gespielt werden muß.

**Johann Schenk: Le Nympe di Rheno** für zwei Solo-Gamben („Das Erbe Deutscher Musik“, Band 44). Kart. DM 15.30, Lw. DM 19.30 (Nagels Verlag)

Schenks Gambenwerke sind technisch nicht einfach und zeichnen sich durch ein überaus reiches, typisch gambenmäßiges Doppelgriffspiel aus.

**Franz Tunder: Wachet auf, ruft uns die Stimme.** Solokantate für Sopran, vier Streicher und Basso continuo (Meyer). BA 240. Part. m. St. DM 3.20 Eine Neuauflage des Werkes beweist, wie sehr die Musik des Lübecker Marienorganisten der Schütz-Zeit als gegenwartsnah empfunden wird. Tatsächlich gehören auch seine Solokantaten mit zu den wesentlichen Schöpfungen des 17. Jahrhunderts. Ein so feingliedriges Werk wie das vorliegende mit seiner kräftig geschnittenen instrumentalen Einleitungssinfonie, dem begleiteten Choralatz mit seinem hymnisch gesteigerten Schluß weist gerade durch seine natürliche Einfachheit einen besonderen Wert auf und kommt zu unmittelbarer Wirkung.

**Heinrich Schütz: Symphoniae sacrae, I. Teil** (Gerber). In der Reihe der lateinischen Sammlung von Duetten, Solostücken und Terzetten liegen neu vor:

Nr. 2: Exultavit cor meum (Freude und Glück bewegt mich). BA 29. DM 2.80

Nr. 3: In te, Domine, speravi (Dir, o Herr, gilt als mein Hoffen). BA 30. DM 3.20

Das erstere (für Sopran [Tenor], 2 Violinen und Bc) verwendet als Text den ersten Vers des „Lobliedes der Hanna“ und ist ein mächtiger, mit „Sinfoniae“ durchsetzter Dankeshymnus. In Nr. 3 (für Alt, Violine, Fagott oder Posaune und Bc) besingt der Anfang das „ich werde nicht sterben“, auf das der Schluß-Teil mit besonderer Emphase zurückgreift, nachdem im Mittelteil von der „tiefen Not“ die Rede ist, aus der Gott den Psalmisten herausreißen möge.

---



# BOSSE MUSIKBÜCHER

4. stark erweiterte und verbesserte Neuauflage für die Theatersaison 1956/57

**RUDOLF KLOIBER**

## Taschenbuch der Oper

911 Seiten, 32 Kunstdruckseiten Bühnenbilder, Ganzleinen mit mehrfarbigem Schutzumschlag DM 9.80

### AUS DEM INHALT:

– Die Spielplanoper vom Barock bis zur Moderne, Personen – Handlung – Musik – Textdichtung – Entstehung – 430 Opernkomponisten und ihre Werke – Besetzung von Vokalpartien, Chor und Orchester – Verzeichnis aller Opernpartien und Stimmlagen – Operngeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart mit Übersichtstafeln – Zwei Register nach Operntiteln und Komponisten

#### Die neueste Kritik:

**KURZWELLEN-SENDER „DEUTSCHE WELLE“ KÖLN:**

Ich wiederhole, liebe Zuhörer, Kloibers Taschenbuch ist nicht nur der beste Opernführer, den ich kenne, er ist ein Kompendium der Oper.

**SENDER FREIES BERLIN:**

Kloiber beantwortet in erschöpfender Weise alle Fragen, die an einen Opernführer gestellt werden können.

**FRANKFURTER RUNDSCHAU:**

Weite des Horizonts, guter Stil – eine vorzügliche Arbeit.

**VOLKSBUHNE BIELEFELD:**

... ein herrliches Buch ... eine Fülle von Stoff ...

2. verbesserte Neuauflage, Februar 1957

**ERICH VALENTIN**

## Handbuch der Instrumentenkunde

454 Seiten, 150 Abbildungen, Tabellen und Tafeln. Handliches Taschenformat. Mehrfarbiger Schutzumschlag, Studienausgabe DM 9.80 – Geschenkausgabe Ganzleinen DM 11.50

### AUS DEM INHALT:

Über 650 europäische und außereuropäische Musikinstrumente finden in Wort und Bild ihre Darstellung. Das gesamte künstlerische und technische Wissen um das historische und moderne Musikinstrumentarium:

Geschichte – Akustische Grundlagen und Tonerzeugung – Bau und Spielweise – Klang, Tonumfang, Stimmung und Notierung mit zusammenfassenden Tabellen – Charakteristik und Verwendung der Instrumente in Kunst- und Volksmusik, Jazz und Unterhaltung – Ausführliche Register

**WESTDEUTSCHER RUNDFUNK KÖLN:**

... haben es die deutschen Musikakademien zum Standardlehrbuch in ihren Unterrichtsplänen bestimmt ...

**NÜRNBERGER NACHRICHTEN:**

... es ist ein echtes „Bosse-Handbuch“: wissenschaftlich fundiert und doch allgemeinverständlich unterrichtet es über Bau, Klangart, Entwicklung und Verwendung der Instrumente, in einer sehr lebendigen und umfassenden Art und mit vielen Abbildungen, Tabellen und Skizzen.

**HESSISCHER RUNDFUNK FRANKFURT/M.:**

Wer das reich und anschaulich bebilderte Buch zur Hand nimmt, wird gefesselt sein.

In jeder Musikalien- und Buchhandlung

**GUSTAV BOSSE VERLAG · REGENSBURG**